

تراث



د. يوسف محمد عبيدان

ماضي المياه في قطر



لا يخفى على أحد أن قطر شأنها شأن دول الخليج كانت تعاني من شح المياه، حيث كانت الطبيعة قاسية، شحيحة في المياه فلا أنهار ولا ينابيع، إلا الإعتماد على مياه الأمطار والآبار وقد انعكس ذلك كله على الزراعة، التي كان الاهتمام بها متواضعاً بسبب انعدام أهم مصادرها لذلك كانت المياه العذبة تمثل مشكلة للأهالي، وكانت المناطق يتفاوت فيها هذا الماء وكان إلى جانب المياه العذبة مياه أخرى يطلق عليها "ماء شرايع" وهذا الماء يستعمل للطبخ والغسيل الذي يؤازره أحياناً ماء الجلبان المالحة الموجودة في بعض البيوت.





وتعتبر ضاحية "مريخ" من أكثر المناطق التي بها آبار مياه عذبة ويطلق على مياهها "ماء مريخ" كناية عن عذوبته. وكان يوجد بها آبار تزود أهالي الدوحه وما جاورها بالمياه، وقد سألت الوالد :الشيخ أحمد بن خليفه آل ثاني" حفظه الله عن هذه الآبار فأفاد بأنها طمرت وليس لها آثر فازدادت حسرتي كونها مما يجب المحافظة عليه في إطار اهتمامنا بالحفاظ على تراثنا. وقد أفادني" سعادة الشيخ محمد بن حمد آل ثاني" حفظه الله عن أن الشيوخ كانوا يعهدون إلى الحاج إسحاق بن حسين(رحمه الله) أمر توريد المياه إلى القلعة، وقد أخذ رحمه الله على عاتقه هذه المهمة فكان يقود أسطولاً من بعض المطايا والحمير التي تعلق عليها جودان المياه من مريخ أو من مشيرب، ولا يزال سعادته يتذكر وكان يومها في العقد الأول من عمره حين يدخل إسحاق بهذا الأسطول المحمل بالماء، وكانت للحمير أجراس تسمع أصواتها فيعرف من في القلعة أن إسحاق قد وصل بالماء ليفرغه في حجرات القلعة ثم في وقت لاحق يقول سعادته: كان إسحاق أيضاً يأتي بالماء ويبيعه على الأهالي وكان إسهامه الكبير في ذلك يرحمه الله وفي البيوت الميسورة في المنطقة والتي كان أصحابها يملكون مطايا أو حميراً، كان لكل منهم بعيره الخاص يجلب الماء الحلو من مريخ أو ماء الشرايع من النعيجه، وبعض الأسر والعوائل ممن لا يملكون تلك الوسائل يشترون الماء حسب سعر "الجود" وكذلك الحال في منطقة الشرق والبدع، كان الماء يأتي من تلك المناطق أيضاً، وفي منطقة النعيجه كان يوجد عدد كبير من الآبار التي يتزود بها الأهالي وبعض الأهالي يذهبون سنوياً متطوعين لتنظيف هذه الآبار حيث يقضون يوماً كاملاً هناك.

كما ينبغي ألا ننسى كذلك تلك العين المشهورة التي كان البعض يتورد منها وهي ماء شرايع كذلك وتعرف بعين "القعود" ومكانها تماماً عند فندق سوفتيل، ونظراً لقربها من البيوت، كان البعض ينزل فيها ويتزود بالماء يأخذه داخل علب صفيح صغيرة يفرغ منها في الأواني الكبيرة، كما كان البعض يستحم فيها. ووجدت عين ماء مشهورة كذلك عند أهل الخور تعرف بعين "حليتان" فضلاً عن أن بعض المناطق مثل "الجسرة" والشرق وسوق واقف والبدع اشتهرت بوجود بعض الآبار (الجلبان) وهي مالحة المياه، ولكن يصلح ماؤها للغسيل، فكان البعض ممن لا يوجد في بيوتهم (جلبان) يأخذ الماء منها كما يرتادها بعض عابري السبيل للاغتسال وغيره.

وهكذا كانت الحالة في قطر قبل فترة الخمسينات وبعدها قليلاً، حين انقلبت أوجه الحياة، وجاء الفرج من الله الخالق المدبر ليعوض الأهالي بعد ما لا قوه من التعب والنصب، فمع الفرجان الرئيسية وتزويدها بالماء المكرر والمقطر من ماء البحر، وتأتي "الكنادرة" ومفردها كندري يحمل الماء لقاء أجر من الأهالي يصبه في البيوت ويحمل على ظهره تنكين من الصفيح بهما ماء معلقان على خشبة يضعها على كتفه، وانتشرت البرك في عدد من المناطق، قبل أن يصل الماء إلى البيوت بواسطة الأنابيب كما هو الحال اليوم.

ثم في فترة لاحقة ومع إزدياد وتيرة التطور والحاجة لعمل البنية التحتية، قامت الحكومة بمدّ شبكة المياه عبر أنابيب تصل إلى البيوت، وتسعد المواطنين وتخفف عنهم غلواء هذه المشكلة. كما ساعدت الحكومة كذلك إلى حفر المزيد من الآبار الارتوازية لتوفير مياه الشرب فضلاً عن إقامة محطات التحلية الباهظة التكاليف لإسعاد المواطنين بتوفير أهم أسباب الحياة.

ومن هنا يتضح لنا بجلاء، كم كانت الحياة قاسية، وكيف كان الحصول على الماء من الأمور الصعبة التي يتكبد الناس المشاق في سبيل توفيرها، فعلينا أن ندرك كم كانت المسافة آنذاك على الجمال والسير على الأقدام من الدوحه إلى مريخ ومن الدوحه إلى النعيجه ثم العودة مع وعورة الطريق، كل هذا يدفعنا إلى تذكر نعمة اله علينا، وأن مع العسر يسراً وأن الله قد أنعم على أهالي هذه البلاد بالنعمة التي حولت حياتهم وقلبت معادلاتها رأساً على عقب فإلى الآباء والأجداد الذين عاشوا تلك الفترة بكل صعابها الدعوات بالرحمة والرضوان لهم من الله، وأن يسقيهم من حوض نبيه العظيم صلى الله عيه وسلم في الجنة.



شعر الدكتورة:

زكية علي مال الله

دكتورة صيدلية وشاعرة وكاتبة - قطر

هيام قادمة

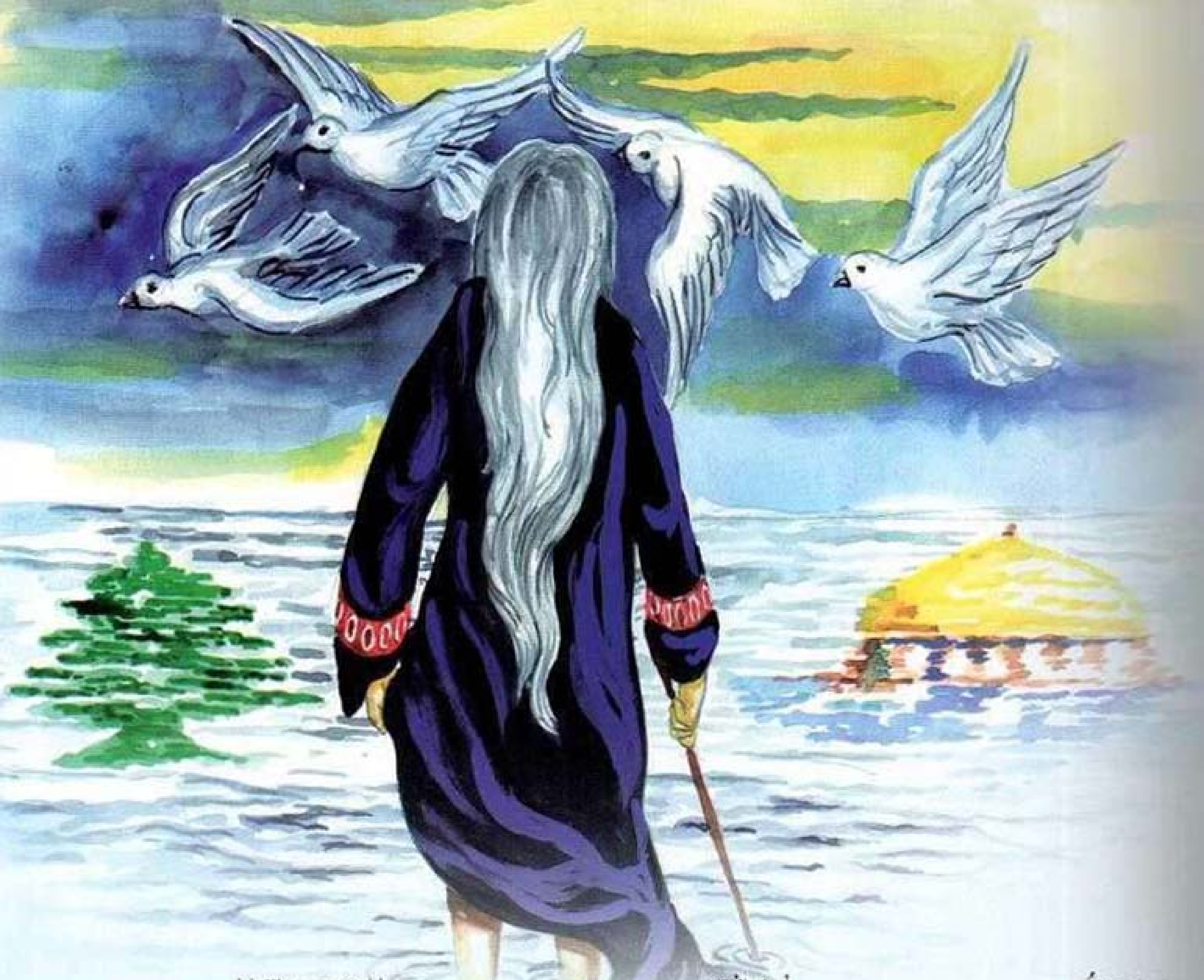


عَبرَ القطار
ما بين مَد وانتظار
وبقيت وحدي أرقد الأفواج تعبرني
على كف القصيدة
والوك أكوام الغبار
ونسيت أني بالرماد قد اشتعلتُ
وفي الرماد احترقتُ
وكالرماد انتثرت بالنهار
البوق في أذني صرير
المحطات مقصات
الوجُوه هَوامِش
والأحاديث انكسار
يا المبعدون إلى نواميس الضحى
هلا احتملتم في حقائبكم
ماءًا وخبزاً للصغار
هو جائع، هم جائعون
جفت سيُول حُلوقهم
وتكسرت بأكفهم تحف الجرار
كانت «هيام»
طفة حرى يغازلها النوار
تحبو على قدمين حافيتين
يتبعها المسار
تدنو لموضعها، ولا تدنو
يؤرقها الفرار
فتهيم في وجع المتاهة، كالمتاهة
ليس يثنيها قرار

كانت «هيام» وردة
تطفو على ماء ونار
وأشم في أشواكها عطراً
يسد مَعابر الأنفاس
ينفس في رئتيّ أدخنة
ويلفحني دوار
وكلما حاولت أن أنفث في ثنايا عطوري
يُحاصرني الحِصَار
و«هيام» تتبعني كظل حائر بين «الجنوب»
و«الجليل»
وبكل صوب تحذف الأشواك في دربي
ويزداد الحصار
فأعلق الأجراس في قدمي
وأسير وسط الركب
أغفو عند قارعة الجدار
رُب «هيام» تنصت لي
تلملم في ملامحي الغضون
تضوعني برائحة الحقول
وترشني بالجلنار
فأفكك الأحبال في حلقي وأهتف آه آه
وهيام قرب الدرب تسقي وتطعم
وتعبيء الأجواء فرحاً وانتصار
ولدى هيام أنامل ترعى وتحنو
ولدى هيام قلائد، ومساكن وجواري

•••••

قالت...
سَكبتُ وداعتي في كأس حُرقة



واستكنت للعُبور
لم أكترث أني تلوثت
ونزعت عن جلدي آثار صدى
وتصنعت الحضور
الماء لي، القمح لي
وجميل كل ما في الكون لي
وأنا المباركة، والمعبقة بأصناف البخور
يالمفرضون تعامدوا فوق الصليب
وزعوا أطنان بؤسكم على الجموع
واستريحوا في القبور
إني بلا جسد أمر على المدافن كل ليل
أثير زوابع الحزن المكمم بالصدور
أصوب الطلقات للجثث المرتبة
أبدد ما عثرت عليه من وجع الشعور
وأذر بالملح النقي على الوجوه
تثور في بطن الغيوم أجنة
تفتت الأرحام، تقتلع الصخور

أبعثر الأقلام
أحرق ما اقترفت من المشاعر
وما ارتكبت من السطور
أهتك ساتر الحبر
لا أثر يخلد للخضوع مواطئ
لا مستغيث أو مستجير
وهناك عند السفح
أجلس كالأثيرة
أرصد الجراد الحر يأتي
عبر أسراب الطيور
ماذا لدي لأطعمه الجراد
وقد تسلل في العروق واخترق الصدور
وتفرعت عبر العيون السود أغصان
بلون ما قرض الجراد
وما استباح من الزهور
وأذيل الأسماء باسمي المنتوف
هذا ما جنته عليَّ الشعارات

وما اعتقدت من النوايا
وما وثقت من الضمير

•••••

تلك «هيام» بين النور مبعثها
تحت الظل مسكنها
فوق الطين ترعاها ملائكة تسير
وهي نبع الماء في الأحداق
واحة العشب المنداة
حُشود نحل، أهازيج، فراشات تطير
وكلما ابتعد القطار
أذكر أن «هيام» قادمة
يقيني أنها تأتي
ولو شح الزمان
وأشقاني المَصير

«هيام»: رمز التحرير
مهداة: إلى المجاهدين في لبنان وفلسطين

وحدة العمل الإسلامي



د/ صلاح الصاوي

الأمين العام لمجمع فقهاء الشريعة أميركا



بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله وعلى آله وصحبه ومن والاه...

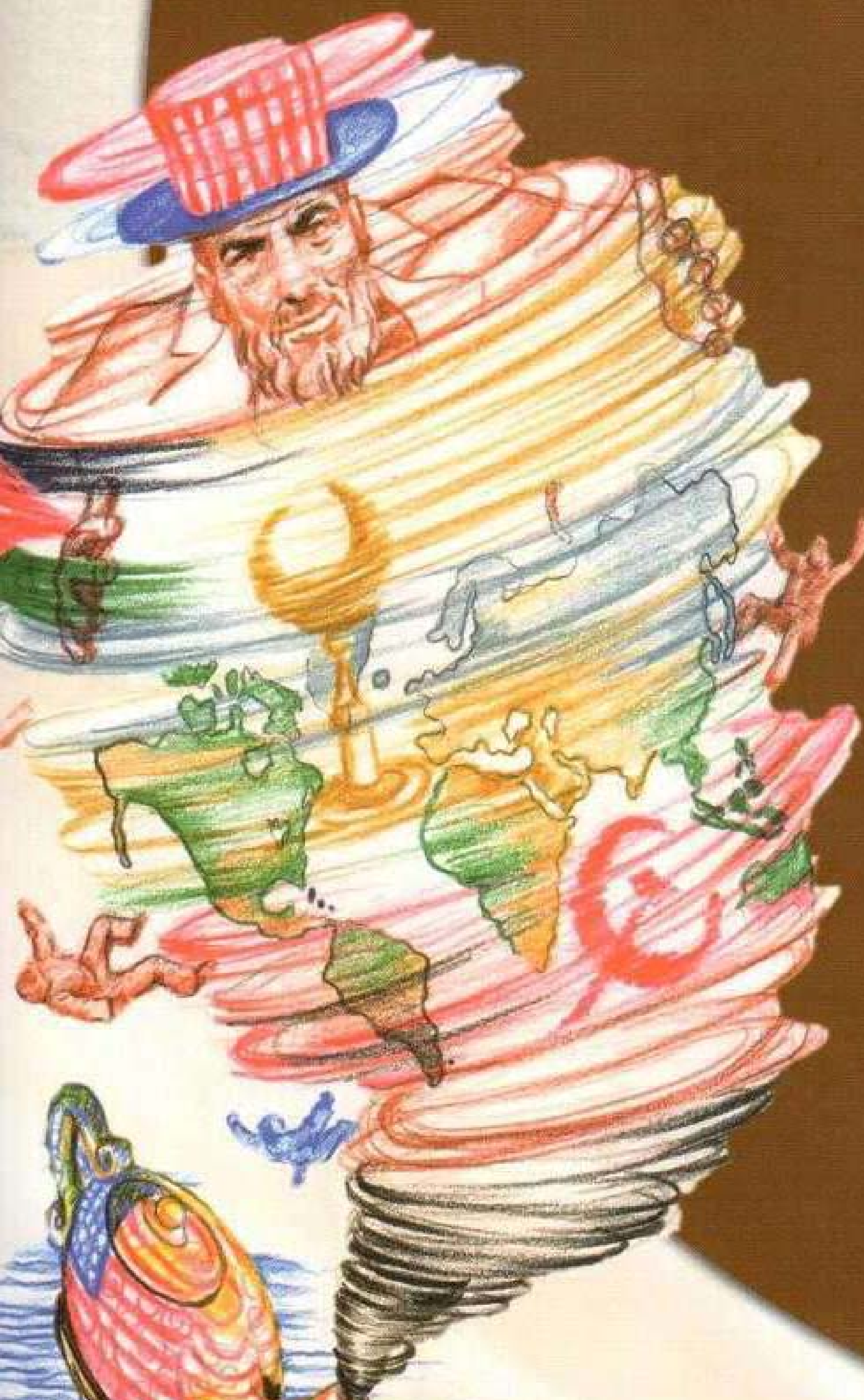
أما بعد...

فإن العولمة كما يريدها ويروج لها دعاتها في واقعنا المعاصر - لا تعدو أن تكون تعبيراً معاصراً عن نزعة تسلطية قديمة، صاحبت كل قوة غاشمة على مدار التاريخ. بل لا نبعد النجعة إن قلنا إن هذه العولمة - وما تعنيه من الهيمنة واستلاب الآخرين - نوع من أنواع الاستخراب (الاستعمار)، لها كل ما للاستعمار القديم من صفات، إلا أنها - كما يقولون - تضفي طلاءً من الذهب على الأغلال، وتتوارى خلف أقنعة زائفة من العبارات الجذابة والشعارات البراقة، كالعدالة والديمقراطية والحرية والسلام العالمي والتعايش السلمي وحقوق الإنسان ومكافحة الإرهاب.. الخ. فهي نفس الشراب القديم وإن كان في آنية جديدة!.

ولعل من أبرز مظاهر هذه العولمة انهيار السدود بين الحضارات والثقافات، وفرض الهيمنة الغربية في مختلف المجالات، سياسة واقتصاداً وإعلاماً وفكراً؛ توطئة للاستيلاء على ثروات الشعوب وشل قدراتها الوطنية، ومسخ هويتها وخصوصياتها الحضارية، وتحويل أسواقها المحلية إلى أسواق استهلاكية تفتح الأبواب على مصاريعها أمام الشركات الأجنبية لترويج منتجاتها وتراكم أرباحها.

وقد رأينا من ذلك بدايات أسيفة، لا تخطئها العين، تمثلت في

ـي في مواجهة أعاصير العولمة



شيوع التقاليد والأزياء والمطاعم الغربية ومزاحمتها لمثيلاتها الوطنية مع ما يجلبه هذا الوافد الغربي من مفاهيم بلاده وقيمها. ولعل هذا يوضح الصلة بين شيوع هذه المظاهر وبين مظاهر التخنُّث وضعف التدين وانفراط عقد الأسرة وانتشار المخدِّرات والجريمة المنظمة، فضلاً عن تراجع - أو انهيار - كثير من المؤسسات الوطنية وهروب رؤوس الأموال إلى الخارج.

إن عُمد الحضارة الغربية - كما لا يخفى عليكم - تمثلت في الطباعة والتنصير والبارود، فهي ظل ذو ثلاث شُعب: أولاهن إعلامية والثانية تنصيرية والأخيرة عسكرية، وما الأولى والثانية إلا كاسحات ألغام أمام الشعبة الأخيرة، تهيئ لها الأجواء وتعبِّد لها الطريق!

ولقد وعى القوم دروس التاريخ فقدموا القوة الناعمة على القوة الضاربة، لأنها أقل استفزازاً للآخرين، وأقل ظهوراً أمامهم، وأقدر على شلّ قدراتهم على المقاومة، وأقتل لروح الاستبسال والمواجهة في صدورهم.

وإذا كان الأسلوب التقليدي - لدى القوم - قد تمثل في حمل الآخرين على فعل ما تريد ولو باستخدام القوة المسلحة - فإن الأسلوب الأمثل اليوم يتمثل في حمل الآخرين على إرادة هذا الذي تريد، وإقبالهم عليه عن طواعية واختيار، وهذا يتوقف بطبيعة الحال على حسن تسويقه وجاذبية عرضه من ناحية، كما يتوقف على حجم الإغراء الذي تحمله الجوائز التي تقدم ثمناً لمن يتعاونون مع القوم ويلقون لعولمتهم السَّلم من ناحية أخرى!

بين العالمية الإسلامية والعولمة الغربية:

ومما يجدر التنبيه إليه - في هذا المقام - ضرورة الفصل بين العالمية التي جاءت بها شريعة الإسلام وما تحمله من رسالة حب ورحمة إلى العالم أجمع، وبين العولمة وما تعنيه من الهيمنة واستلاب الآخرين لحساب الرأسمالية العاتية، بل لحساب حفنة من النخب الرأسمالية التي تتمرّغ في دماء الآخرين وأموالهم.



سناء شعلان
حالة إبداعية شبابية تشكل ظاهرة استثنائية

الأديبة الأردنية سناء شعلان من الأسماء الشبابية التي استطاعت أن توجد لها مساحة في المشهد الإبداعي العربي عبر الكثير من الإنجازات والإبداعات التي كرّست وجودها على الرغم من حداثة سنها، فهي تحمل شهادة الدكتوراة بدرجة الامتياز من الجامعة الأردنية التي تعمل فيها أستاذة جامعية، وعضو عامل ومشارك في كثير من الاتحادات الأدبية والمؤسسات الثقافية، حاصلة على عشرات الجوائز في حقول الإبداع والنقد والبحث العلمي، منها: جائزة الحارث بن عمير الأزدي للإبداع، وجائزة الكاتب العربي، وجائزة الناصر صلاح الدين الأيوبي، وجائزة الشارقة للإبداع العربي، وجائزة دار ناجي نعمان الثقافية عن السيرة الغيرية للأطفال، وجائزة ساقية الصاوي، وجائزة البجراوية لأحسن بحث علمي للعام 2005، وجائزة الدكتورة سعاد الصباح في القصة القصيرة، وجائزة الدولة للإبداع الشبابي في القصة القصيرة، وجائزة رابطة الأدب الإسلامي للقصة القصيرة. شاركت في الكثير من المؤتمرات. تكتب النصوص المسرحية التي مُثّل الكثير منها، لها طائفة من الإنتاجات، منها: كتاب نقدي بعنوان «السّرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة والقصيرة في الأردن»، وكتاب نقدي بعنوان «الأسطورة في روايات نجيب محفوظ»، وكتاب بعنوان «دور جلالة الملك في مكافحة الإرهاب: تفجيرات عمان في قصص»، ورواية بعنوان «السّقوط في الشّمس»، ومجموعات قصصيّة بعنوان: «الجدار الزجاجي» و«قافلة العطش»، و«الكابوس»، و«الهروب إلى آخر الدنيا»، و«مذكرات رضيعة»، و«ناسك الصومعة»، و«مقامات الاحتراق»، و«أرض الحكايا»، و«عينا خضر» 2007، وثلاث قصص للأطفال بعنوان: «العزّ بن عبد السّلام: سلطان العلماء وبائع الملوك»، و«عبّاس بن فرناس: حكيم الأندلس»، و«زرياب: معلّم الناس والمروءة»، وذلك ضمن سلسلة «الذين أضاؤوا الدرب»، ونالت جائزة أنجال هزاع بن زايد آل نهيان للعام 2007 في حقل قصة الأطفال عن قصة «صاحب القلب الذهبي».



شهادة إبداعية لسناء شعلان

أيتها النفس المعنّاة بألم عجيب وأفراح خرافية وانتظار لا يعرف موئلاً وطريق مسحورة لا تعرف نهاية أو بداية أو أرصفة انتظار علّي أن أبوح كي أروي حكاية كلمة، إنها بداية رقص قلم، وأهازيج روح وتجليات ذات وأناشيد كلمات وانتحارات موانىء.

إذن لأقل كانت ليلة صيفية دافئة تلك التي وُلدتُ فيها في حي قديم، وفي بيت يكاد يكون تحت الأرض تحيط به أشجار بلوط عتيقة ودارس بيوت قديمة، كان يسكنها الشيشان المهاجرون في مدينة صويلح القديمة في الأردن، تلقفتني أيدي الجارات الشيشانيات اللواتي أشفقن على جارتهنّ العربية الشابة الحيية التي صممتْ على الولادة في البيت خوفاً من المستشفى الذي تعتقد أنه يأسر كل من يدخله ،ويقدمه للموت كما حدث مع أمها الشابة منذ زمن قريب، فتحملت أيام مخاض سبعة، كادت تزهق روحها، وأتعبتْ قابلة الحي التي ما اعتادتْ ولادات متعسّرة كهذا، وانزلقتُ إلى الدنيا كبزاقة حمراء لزجة، وبرأس يشبه الكوسا لشدة ما عانى في المخاض، وجسد نحيل لا يتناسب مع حمل أمي الخرافي الحجم، ولا مع مخاضها الطويل المتعسّر، وهللت الجارات الشيشانيات سعادة، لأنني أملك عينين زرقاوين إذا جزمن إنني ورثتهما منهن، في حين تمنى أبي على استياء لو كنت ذكر لا بنت، وسماني سناء على اسم حبيبة ذابت في الزمن الماضي.

لم أجد في انتظاري أخاً أو أختاً، فقد كنت بكر أبوي، لذلك كنت دائماً خلف باب غرفة مخاض أمي لإحدى عشر مرة، أنتظر أخاً أو أختاً، وأتعجّل ولادتهم، كي تنجو أمي من مخاضها الصّعب، وتكفّ عن صراخها الذي تنشقّ روحها عنه، وأعجب مما يدفعها المرة تلو الأخرى إلى عذاب كهذا، لاسيما أنّني لم أقل لها ولو مرة واحدة في حياتي أنّني أريد أخوة، وإن أسعدني أن أملك ست أخوات وخمس أخوة، يكاد كلّ ثلاثة منهم يبدون توائم ثلاثة، لشدة تقارب السّن بينهم.

أنا من أسرة تحفل بالأفكار والخلافات والتناقضات والتناحرات والعتاب، ولكنّها كذلك تملك ذاكرة تضجّ بالحبّ والذكريات المشتركة، وبمواقف المؤازرة والتفاني والتضحية، أسرتي عالم صغير، وأجمل ما فيه أن تعيش جزئياته ولحظاته ،وتستقي من تجاربه وخبراته العملية والشعورية.

وقد كنتُ شريكة متعاونة لأمي في تربية معظمهم، لذلك فقد عجّتْ ذاكرتي برائحة آلاف حفاضات الأطفال المتسخة ،وحفظت عن ظهر قلب أوقات طعام الأطفال، وأزيز بكائهم، ووهج حماهم ومرضهم، وطقوس أكلهم وشربهم ونومهم ومرضهم ، وامتلكت بذلك ذاكرة أم طفلة تعرف عن الأطفال أكثر مما تعرف عن نفسها، ولعلّ هذه الطفولة التي تحاصرني في كلّ مكان حتى في بيوت الأقارب كثيري الأولاد في الغالب جعلتني أسيرة الطفولة حتى سنّ السادسة عشرة، إذا بقيتُ حتى ذلك الوقت ألعب بالدمى، وأشارك الصغار بكلّ طقوس لهوهم، وما كان التوقّف عن اللعب معهم إلا قراراً مني ألزمت نفسي به وحمّلتها به ما هو فوق طاقتها، إذ بتّ أخجل من ترقيص الدمى وأنا أملك جسد امرأة تتسلّل إليه عيون الرجال بفضول.

وبعدها انتقلت إلى الجامعة، فوجدت نفسي شابة



ناضجة على مقعد جامعي، لكن أعماقي بقيت خليطاً من طفولة شقية ومراهقة تنتظر لحظة مجنونة لتتجلى بكلّ جنونها وعنادها وجموحها.

أمي المرأة العظيمة في حياتي لم تزعم يوماً أنّها قد قرأت عملاً أدبياً واحداً، فطفولتها البائسة لم تنعم عليها بالكثير خلا تلك القصص الخرافية التي كان لي ولع شديد بها، التي كنتُ أعدّها معيناً لا ينضب تغرف أمّي منه في كلّ ليلة، وتهبني منه بسخاء، وترسلني بقصصها وقبلها إلى عالمه السّحريّ الرائع، ولطالما ظننتُ أنّ هذا الكنز لي وحدي، أليست أمّي هي القيّمة عليه؟! وكنت أتميّز غيظاً إذا علمتُ أنّ طفلاً أو طفلة يحفظان ما أحفظ من القصص ظنّاً مني أنّها تعود لي وحدي، فسندريلا صديقتي المسكينة، وعقلة الأصبع صديقي القزم المشاكس، وعروس البحر تبوح لي بأسرارها، والأمير الوسيم قد يخطبني عندما أكبر، والسّاحرة الشرّيرة كم أتمنّى أن أعضّها، وشهرزاد تملك مثل أمّي الكثير من القصص، وعنترة ليس أقوى من أبي، وما كنت لأتسامح مع أيّ رواية تغيّر كلمة ممّا أحفظ لاعتقادي الطفولي الراسخ بأنّ حكاياتي مقدّسة لا تحتمل أيّ تحريف. فيما بعد سلّمت بأنّ شركائي في هذا الكنز كثر، ولا طاقة لي بالاستئثار به دونهم، وقبلتُ بالعشق الشديد لقصصي غنيمة



هذه القسمة.

الكتاب الأوّل الوحيد الذي ملكته في حياتي كان قصة أهدتها أمي لي، لم أكن حينها أعرف القراءة، فما كنت قد تجاوزت الثالثة بعد، ولكني سعدتُ بها، وظننتُ أنّها المطبوعة الوحيدة من نوعها في العالم، لكنّ القصص والكتب توالتْ بعدها، وانهالتْ علي من والديّ اللذين لاحظا غرامي العجيب بكتبي، إلى أن تعلّمت القراءة، وقد تعلّمتها في الصف الأول بسرعة عجيبة، وطفقتُ حينها اكتشف عوالم قصصي، وما ظننتُ أنها بهذا الجمال، وكانت قصة أجهل مؤلفها اسمها «دراجة عماد» هي القصة الأولى التي قرأت، ووجدتُ نفسي دون قصد أحفظ كلّ كلمة من كلمات القصة، وأتفكّر بها طويلاً.

لكن ملامح خالي الذي يكبرني بقليل، ويردّد شعارات وطنية أجهل معناها، وذلك الحزن الذي لفّ الأسرة منذ جاء نعش من الجولان يحمل جثمان الفدائي الشاب الذي قتله اليهود بوحشية في عملية فدائية له أحزنتْ طفولتي الزاخرة بفرح براءتها، وجعلتني أقرأ أوّل كتاب سياسي عن هوية الشعب الفلسطيني، لم أفهم منه الكثير، لكنّني أدركتُ بحدسي الطفولي أنّما أقرأ أخطر مما أعتقد .وتوالتْ الكتب السياسة التي قرأت بعد أن استعرتها من خالي الشاب إلى إن انقطع ذلك بسبب سفره للدراسة إلى بلاد لمواصلة دراسته الجامعية، فعدتُ من جديد إلى قراءة القصص والروايات باحثة فيها عن أشلاء القتلى الفلسطينيين، واليتامى المهجّرين منهم، فقد سكنوا جميعاً في عقلي، وكدتُ أصاب بجنون الخوف إذا داهمتني صور مذابح صبرا وشاتيلا التي نقلها التلفاز حينها، فنشأتُ خائفة من الجنازات والقتلى والدمار والأكفان البيضاء، وأكره اليهود الذين سرقوا أحلام طفولتي، وزروعوا في ذاكرتي صور الدماء والموت، فكنتُ طفلة تخشى الظلام بصورة عجيبة، وتداهمها الكوابيس بشكل دائم، ولا تطيق الأبيض الذي يذكرها بالأكفان.

زوجة خالي وبناته اللواتي كن أترابي كن القارئات الأوائل لي، ثم كانتْ الصديقات في المدرسة هنّ القارئات الدائمات لي، وزاد جمهوري عندما انضمّت إليه بعض معلماتي على مضض منهنّ بسبب إلحاحي عليهن ليقرأن ما أكتب لاسيما أنّني كنتُ المتفوّقة دائماً في اللغة العربية ومادة الإنشاء، وصاحبة الحظوة في قراءة موضوع الإنشاء على جمهور الصف بسبب تميّزه، فنشأتُ ألقب بالأديبة الصغيرة، وأزهو بإمكانياتي المتواضعة حينها في الكتابة، ولا أتردّد في أن أعرض ما أكتب من قصص وحكايات على الأقارب والجارات والمعارف، أشادوا بما أكتب أم سخروا، فقد كنت مسكونة بهاجس الكتابة، وأملك جرأة طفولية عجيبة تجعلني



أتحدى الساخرين مني، وأدعوهم للمبارزة الكتابية، وأسعد عندما ينسحبون من هذه المبارزة قبل حتى الخوض فيها، وأردّد على مسامعهم ما قيل لي من جمل الإطراء لي على ما أكتب، وأحتفظ بأيّ قصاصة ورق كُتب عليها ولو كلمة تشجيع واحدة من قريب أو معلّمة.

لم أكن طفلة خجولة أو متوارية، وكنتُ أطمح في أن أعرض ما أكتب على كلّ من أعرف، لذلك كنتُ أنسخ صوراً مما أكتب، وأوزّعه بالمجان على الصديقات في المدرسة، وكم كان يؤلمني أن أكتشف أنّ الكثير منهنّ لم يكنّ يقرأن ما أكتب، ويعلّلن ذلك بعدم حبّ القصص، فأعجب أنّى لبشر له قلب وروح أن يكره الكلمة والحكاية!!!

وفكّرت في مراسلة مجلة الأطفال الوحيدة التي أعرفها في طفولتي، وهي مجلة «وسام» الأردنية للأطفال، وراسلتهم بمساعدتي أمي، لكن مجلة «وسام» لم تنشر لي شيئاً، فحزنتُ بشدة، وشعرتُ بخيبة أمل كبيرة، وانتقمتُ من تلك المجلة بأن توقّفت عن شرائها. وطبتُ نفساً بانتقامي العظيم!!

كنتُ طفلة لا تعرف السكون أو الرتابة أو الحزن أو البكاء، قليل هي المرات التي بكيت فيها في حياتي على الرغم من أنّني جياشة المشاعر بطريقة محيّرة، وكنتُ صاحبة الأسئلة التي لا تعرف حدوداً. فسألت عن الله وعن شكله وحياته، وسألتُ عن مصدر وكيفية تكوّن الأطفال؟ واحتججتُ بشدة على فقر الكثير منهم وعلى يتمهم، واستنكرتُ بطفولة ساذجة على الله أن يتركهم في بأسهم دون عون.

أمي الحبيبة كانت امرأة مستحيلة، وما كنت لأكون أنا لو لم تكن هي أمي؛ فهي عوني وملهمتي، فقلة من النّساء من يستطعن التعامل مع طفلة شقية عنيدة متمردة، تريد كلّ شيء، وتسأل عن كلّ شيء وتشكّ في كلّ شيء مثل أمي، التي ملأت نفسي حبا لطبيعتي المتعبة، وما تبرّمت بي يوماً، وكانت تتفهّم أخطائي وعثراتي، وتشاركني أحلامي، وتؤمن بي، فلو كفرت بي أمي لما نفعني إيمان كلّ البشر بي.

كلّ من حولي شجعوني، ودفعوني بكلماتهم الطيبة إلى المزيد، ولكن مالي والكلمات؟ فهي هباء وهواجس. أمّا أمي فكانت نورًا ويداً في طريق الحياة، آمنت بي دائماً، ودعمتني دون ملل أو كلل، طوّفت بي على الكثير من الملتقيات الأدبية والأمسيات القصصية، وأرسلت مشاركاتي إلى الكثير من المسابقات والمجلات، وفي يوم قرأتُ أنّ الهيئة العامة للكتاب في مصر تعقد مسابقة في فن الرواية، وحينها لم أكن قد تجاوزت العاشرة، ولم أقرأ بنداً يخصّ اشتراط سن معينه، فقررت في لحظة تحدٍ مجنونة أن أشارك في المسابقة، بسرعة عجيبة وفّرت أمي لي آلة كاتبة وكمية مهولة من الأوراق البيضاء، وأنهيت الرواية الضخمة، إذا تجاوزت المئتين صفحة.

ودفعت أمي مبلغاً مالياً ضخماً في تقديري طفولتي، وأرسلت الرواية إلى المسابقة في مصر في طرد بريدي مستعجل، وانتظرتُ الرّد. لكن أحداً من مصر لم يهاتفني بما يخصّ روايتي العتيدة، طال الانتظار، وشعرتُ من جديد بخيبة أمل، لكنّ أمي صمّمت على أنّ روايتي ممتازة، وتستحق الفوز، فصدّقت أمي، فهي لا تكذب، وتجاهلتُ المسابقة التي ما بالت بمشاركتي الجريئة. إذ عرفت بعد سنين أنّ المسابقة كانت لأعلام الروائيين العرب، لا لطفلة صغيرة وعنيدة تعشق الكتابة.

كان الرسم هو صديقي الأوّل في مرحلة طفولتي الأمّية، ولطالما أعدتُ رسم صور قصصي، فقد كنتُ أملك ثروة من الألوان الجيدة ودفاتر الرسم ذات الورق الثمين، ومئات الأقلام والمساطر وعدة قصّ ولصق كاملة، وشركاء من الأخوة وفائض من الوقت يسمح لي بأن أرسم لساعات طويلة. وكان الرهان بين أمي وزوجة خالي الأثيرة، فأمي كانت ترى في رسامة موهوبة أمّا زوجة خالي التي كان القارئ الأوّل لي فقد كانت تراهن على الأديب الذي في داخلي، ومرت السنون وكسبت زوجة خالي الرهان، وبقيت أمي مصمّمة على أنّ في داخلي رسّام متواري خلف كلماتي وقصصي.

أمسكتُ بالقلم منذ كان عمري ثلاث سنوات كي أرسم لا كي أكتب، فقد كنت أحبّ الرسم بالرصاص، ففيه من الحزن والخجل الكثير، لكن أوّل كلمات قصصية كتبتها كانت في سنّ السادسة، كانت قصة قصيرة عن طفل يتيم.

لله درّ سفينة العمر التي لا ترسو في ميناء، ولا تهنأ بمرفأ، حققتُ الكثير مما حلمت به، وهي أحلام في جلّها تدور في فلك الكتابة والإبداع والإنجاز الأكاديمي والسّلام وهناء البشرية.

أنا ممن لا يرمي أيّ شيء بطبعه، بسبب ألفتي الغريبة مع الأشياء، ووفائي المتطرّف لها، فكيف إذن لا أحتفظ بكلّ ما أكتب، وهو أجزاء من ذاتي،





...ذاتي في بعض تجلّياتها، كلّ شيء كتبت أحتفظ به لأنّه يشكّل سناء في لحظة من اللحظات، وإن ... ما كتبتُ في طفولتي المبكرة من روايات لم تنشر ... الأثير لنفسي. فهو يمثّل جمال اللحظة الأولى والاكتشاف البكر والقبلة الأولى والطفل الأوّل والخطوة الأولى.

كانت لي تجربة أعدّها مفتاح فأل على طفولتي ... فقد لاحظت معلمتي للغة العربية في المرحلة الابتدائية ميلي للقراءة ،وتعلقي دون أترابي ... فجعلتني قيمة على مكتبة المدرسة على الرغم من حداثة سنّي،ومن هنا بدأت الحكاية، وما ... العامين حتى كنتُ قد قرأت أكثر من ألفي كتاب في شتى ضروب المعرفة، ونافست على لقب ... المدارس على مستوى المملكة الأردنية، وقد ... الرواية بقلبي ، فقرأتُ كلّ أعمال: نجيب محفوظ، وماركيز ،فيكتور هيجو،وأرنست همنغواي، ... مينا، وتوفيق الحكيم، وجمال الغيطاني، ... كنفاني، وغادة السمّان، وجورجي زيدان، ... الرحمن منيف، وغيرهم.

... غيورة أو حسودة أبداً، ولكنّني مثال للحقد، ... لا أغفر أبداً لمن أساء لي، لكن لا يسرّني أن ... منه، لكنني لا أصفح عنه أبداً، و في الوقت ... أنا وفية وعبدة لمن أحسن لي، كذلك كثيراً ... فيما يخصّ حقيقة مشاعري، وذلك كي لا ... مشاعر الآخرين، فأدّعي ما ليس في نفسي كي ... مشاعرهم الطيبة بأخرى رقيقة. ومزاجية ... مزعج ومتعب لمن يعيش معي، وعندي وسواس ... بما يخصّ الترتيب والنّظافة.

... أعرف سبباً لحبّي للكتابة، أخال أنّ الكتابة ... شهوة لا تعرف الإشباع، ولا حدّ لها، ولذلك ... أجد نفسي في جنس أدبي بعينه، فأنا أكتب ... والقصة القصيرة والنّص المسرحي والشّعر والدراسات النّقدية، وأجد نفسي فيها جميعاً، إذ ... حالات تعبيرية ،ودفقات شعورية إبداعية خرجت ... الشكل الذي ناسبها، وواءم خصوصيتها.

... مخلوقة من الحبّ، وهو حلمي الملحّ، لا أستطيع ... التعامل مع أيّ شيء إن لم أحبّه، ولا أستطيع أن ... عن أيّ شيء أحبّه، لذلك فأنا رتيبة فيما يخصّ أثاث البيت والأشياء القديمة، ولا أحتمل فكرة ... أو تجديدها، قلبي ضعيف للغاية، مشاعري جيّاشة ومتأجّجة بشكل دائم، وذلك أمر متعب ومرهق لا سيما عندما يصبح من الواجب ضبط تلك المشاعر، فكرت في العشق ألف مرّة، وحضّرت له الكؤوس والهدايا وأطواق الياسمين، وبحثتُ عنه طويلاً، وصرّحت دائماً للأهل والأصدقاء بأنّني أبحث عنه،و انتظرته،و تخيّلته يأتي من كلّ الجهات، وتساءلت طويلاً كيف سيكون من سأحب؟؟!!! لكنّه ما جاء بعد، على الرّغم من أنّني ادخرتُ له أشواق العمر وحكايا العشق ولحظات التمنّي... وما أزال أنتظره.

آه كم عنّاني وأعناني ذلك السلطان السّحري الذي اسمه الحبّ...

فهو كلمة البداية...

وهو كلمة النّهاية...

وما كنتُ لأكون لولا الحبّ

وأمّي هي الحبّ...

والكتابة حبّ يتراقص كلمات؛ لترسم ناسك الصومعة...خازن العشق الأكبر...

صاحب كلمة العشق الكبرى...



سناء الشعلان قلم يمطر حكايا:

الحرمان سوار يطوق قصصا تعج بالحياة

في أرض الحكايا تقف مذهولا لتصدق ما ظنته سناء في طفولتها أن هناك أرضا للحكايا، لتجد نفسك في غابة خصبة خضراء تعج بالحكايا الغريبة القريبة.. إذ تأخذك الى عالم ألف ليلة وليلة الحالم وتطوح بك لتزجك في أزقة الواقع اليومي المعاش بكل تفاصيله وعبر قلم تنساب منه الحكايا بسلاسة حبات المطر، اذ تجد نفسك في عالم من الإثارة والدهشة أمام بساطة الحكاية وقربها الى نفسك حتى لتحسب أنك عشتها يوما ثم سرعان ما تنزلق من بين يديك الحكاية لتقع في شرك حكاية أخرى تشبهك أو تشبه جارك أو صديقك أو فيها بعض من ملامح حيك وبلدتك.

ما قصدته هنا أن سناء استطاعت أن تنغمس في الواقع النفسي والاجتماعي العربي حد التفاصيل لتخرج بقصص ملونة مثقلة بعذابات القهر والحرمان للنفس البشرية.



نهلة الجمزاوي

لم تكن سداسية الحرمان في مجموعتها القصصية أرض الحكايا وحدها تعبر عن «الحرمان من الحاجات الإنسانية الأساسية المهمشة» بل أن همّ الحرمان جاء ليطوق قصصها كسوار لا تحجبه التورية أو محاولة الإلتفاف على شكل القصة أومضمونها.

المغاير فيما طرحت سداسية الحرمان أن بطل القصة كان رجلا والرجل حسب مجتمعنا له الحق في اطلاق العنان لرغباته الإنسانية الى أقصى حدّ، وكم ظلم الرجل في المبالغة عند معالجة هذه القضية أدبيا أوبحثيا من قبل أقلام لا حصر عددا وزمنا، ذلك لأن المعروف والمتفق عليه أن الحرمان قضية تتعلق بالمرأة فحسب.

معالجة المسكوت عنه في سداسية الحرمان جاء فعلا بالجديد الذي ينصف هذا الكائن المسكين الذي طالما تشهر أقلامنا في وجهه على أنه المتربع على عرش لذات الحياة الإنسانية، اذ تطيح به سناء لتضعه على أرض الواقع وتكشف عن حقيقة أمره وتسلط الضوء عبر مشاهدات درامية عن مكنونات نفسه التائقة الى الحياة والمعبأة بالفراغ والحرمان، ذاك الحرمان الذي كثيرا ما تأبى عليه رجولته التعبير عنه، وعبر صور وأشكال كثيرة يعج بها مجتمعنا تجعل من الحرمان وحشا يقود الإنسان أحيانا الى الجريمة والعنف أو يتركه حطاما انسانيا لا يدرك مصابه أحد. فمن الرجل الأسطوري في الجزيرة الى فتى الصالون الواقعي المعاش ترتسم صورة الحرمان جلية بين السرد والمولوج فتقول: «يعزف بيديه على أنوثة الزبونة كما يعزف الموسيقار على آلته الأثيرة يتخيل الزبونة امرأته هو بالذات يخلق وجلاتها وألوانها كما يشتهي هو بالذات، يتركها آلهة للجمال، تطير الزبونة فرحا ورضا بما فعل وتنقده اكرامية سخية لتطير الى حضن رجل ما، ويبقى في فوضى أنوثتها المغادرة».

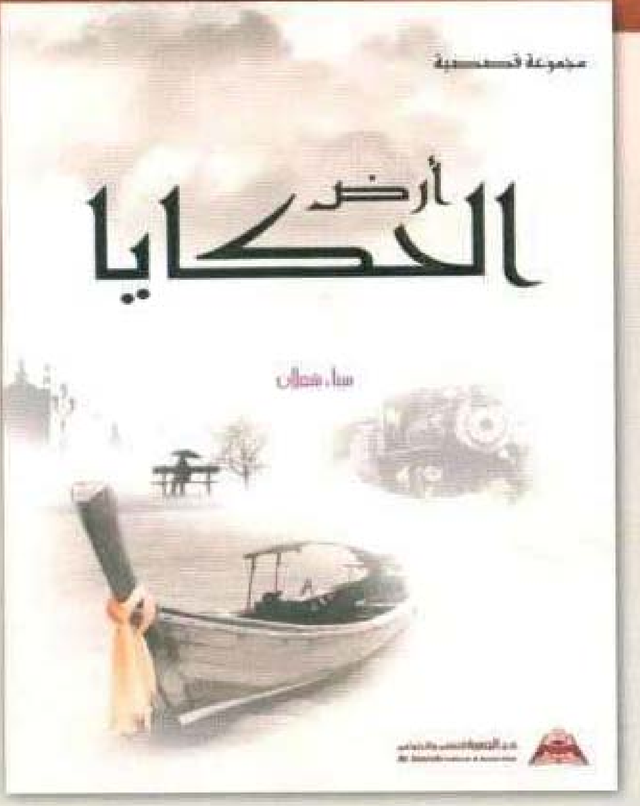
في أكاذيب البحر والنوارس تجعل المرأة شريكا في الحرمان وضحية أيضا فتبدأ قصة بطلتها بالعبارة الجازمة: «حرام أن تعشق حرام أن تشتهي» هذا هو الدرس الأول الذي لقنه لصبية الطائفة عندما كان معلما طفلا».

ثم يأخذ الحرمان أشكالا مختلفة في قصص المجموعة ليتمثل في كل شرائح المجتمع طفلا وامرأة، أفرادا وشعوبا، ويتجلى بصورة كاريكاتورية ساخرة في قصة «الباب المفتوح».

عندما أخذتنا لمشهد من ألف ليلة وليلة لترسم صورة السلطان السمين ذو الجواري الحسان حين أمر بإعدام طفل حلم بشرب الحليب الذي تستحم به جواري السلطان.. إذن هو وجه آخر من وجوه الحرمان حيث الفقر الذي تنتجه الظروف السياسية والطبقية حيث مسخ الإنسان وتحويله إلى شيء مجرد من الحاجات الطبيعية التي فطر عليها.

في الجدار الزجاجي يتجلى الحرمان بأقسى صوره عند فصل الطفل عن أمه فيكون جدار النافذة الزجاجي للسيارة التي أقلت أمه عند الرحيل هو السبب الأول في تعرفه على ملامح الحرمان، تقول: «جدار زجاجي رقيق كما رقاقة كنافة هو أول من أذاقه الحرمان». ثم ترسم سناء صورة واقعية لمأساة يعيشها آلاف الأطفال في مجتمعنا ممن يقعون فريسة فقدان الأم والحياة في ظل زوجة الأب الظالمة حد الإجرام دون عين اجتماعية ترصد لهذه المشاهدات لتنقذ أطفالا أبرياء يلاقون عبر بيوت مسقوفة محترمة ما لا يلقاه سجين سياسي في معتقل العدو، هنا تسلط سناء ضوء قلمها على مشهد من مشاهد تلك المأساة الإجتماعية لترسم عذابات طفلين عايشا ذل الأم واقصاءها قسرا عن حياتهما لإحلال زوجة الأب الغليظة المتوحشة لتذيقهما ألوانا من الذل والحرمان.

الزجاج هنا حاجز منيع لكنه يشف عما خلفه، وهنا تأتي فلسفة «الزجاج» كونه حاجزاً فاصلاً لكنه يكشف عن كل ما يدور حوله.. مما يعمق الشعور بالحرمان ويزيد من حدة العذاب أن يرى الإنسان ما هو محروم منه أمام ناظريه.. وتتعدد صور الجدار الزجاجي ليأخذ أشكالاً متعددة فيصبح سجناً له عندما تحبسه زوجة أبيه بين زجاج النافذة وقضبانه الحديدية ليفصله عن أخته عيشه وهو يشاهد تعذيبها على يد زوجة أبيه وعن



الأطفال الذين يمارسون حياتهم الطبيعية باللعب في الحارة، كما هو حاجز يفصله عن أخوته من أبيه الذين يرفلون في ثياب الطفولة المكللة بالعناية والدلال كما يحول دون إيصال شكواه إلى أبيه، تقول: «بقي الجدار الزجاجي عملاقا لحرمه من أبيه وأمه ومن طفولته التي تفر ببطء... «في كل ليلة يحلم بأنه حطم ذلك الحائط الزجاجي الملعون».

هنا يبدأ في مقاومة حائطه الزجاجي بالحلم بتحطيمه خاصة بعدما شعر بعجزه الشديد حيال إنقاذ أخته التي أحرقت نفسه في محاولة الخلاص.

الزجاج مرة أخرى يتمثل في صندوق المستشفى التي وضعت به عيشة للعزل يقف أمام رغبته في لمسها وتقبيلها ليشكل حاجزاً جديداً أمام رغباته ومصدراً لتعميق ألمه ومعززاً لفكرة هروبه إلى خارج سجن زوجة أبيه.

بعد الهرب في محاولة للخلاص يتجلى الجدار الزجاجي مرة أخرى ليفصله عن الدفء وأسباب الحياة وهو يرقد محاولاً التماس الدفء ملتصقا نافذة صاحب العمل ليموت متجمداً حالماً بأمه وبالدفء خلف الجدار الزجاجي الذي حال في النهاية بينه وبين الحياة.

إذن هي رحلة المعاناة والحرمان تتمثل في فصل الإنسان عن رغباته وحاجاته هي على مرمى نظره ورؤيته مجسدة ذلك في «الجدار الزجاجي» الذي يعمق الحرمان ويزيد من الشعور بالظلم.

في ملك القلوب حيث محاولة اللجوء إلى السحر لفك طلاسم مصدر الألم لتكتشف ببساطة أنه الحرمان ثانية وأن الحب هو التعويذة السحرية الوحيدة للتغلب عليه وهنا دخول بطريقة شفيفة إلى النفس البشرة للبحث في مكامنها والوقوف على احتياجاتها ببساطة ويسر ودون تعقيد.

«ذاب ملك القلوب سعادة وأورقت القلوب عشقا وسعادة وكتب في سفر السحر الأعظم كلمات حب سحرية جديدة».

في «البلورة» تعود سناء لرسم صور أخرى من صور الحرمان حيث العلاقة بالوطن وبالآخر المتمثلة بالحرمان من الحرية حرية التواصل مع الحبيبة حرية التعبير عن رأيه حرية الرفض لفكرة الحرمان ذاتها.

«حرم من كل شيء»، بداية حرم من حنان اسمه أم وأب فيما بعد حرم من حنان التي أحبها بقدر حب الأصداف للبحر ابتعد عن حبيبته البحر لكنه بقي ما بقي يحمل في داخل صدفته صوت هديرها ورائحة ملوحتها.. فيما بعد سجن لأنه قال (لا للحرمان) كان غريباً في وطنه وعدوا في سجن الخذلان».

مرة أخرى يعود الزجاج ليمثل قيدا على البطل من خلال البلورة الزجاجية السحرية التي يستخدمها ضابط المخابرات ليراقب البطل ويحاصر حريته وكما وقف الحائط الزجاجي حائل بين الطفل ورغباته في قصة الحائط الزجاجي وقفت البلورة حائلا بين الرجل وحريته وسببا لمعاناته ليتحول من سجن الوطن الى سجن أضيق هو سجن البلورة الأكثر ضيقا ومحاصرة من السجن الذي ضم جسده فالبلورة تحاصر روحه التائقة إلى الحرية «وأصبح سجين البلورة، كان يعرف أن كل كلمة يقولها تنقل اليهم...» إذا حاول التخلص من سلطة البلورة فلم يفلح الا بالانتحار.. ثم تتوالى التداعيات.. ليكتشف الضابط صاحب البلورة أنه يقع أسير بلورة أكبر مما يقوده للانتحار أيضا. إذا هو الموت يعود من جديد كصيغة للرد وليعبر عن ضعف صاحبه أمام الحائط الزجاجي الحائل دونه والحياة.

تتناسل الحكايات بأشكالها المختلفة وتنطلق راكضة في «أرض الحكايا» وتتفنن سناء في رسم صور وأشكال لأبطال أخرجتهم من قلب الأرض وأسرجتهم خيول الخرافة لتعود بهم منكسي الرؤوس أمام سطوة الواقع على الإنسان لتخرج بهم محملين بعناء بحثهم الدؤوب عن حقهم الفطري في الحياة محاولين فض سوار الحرمان الذي يطوق أعناقهم.

• سناء شعلان: أرض الحكايا، ط1، قطر، الدوحة، 2006.



سرديات الحبّ وشفافية العوالم في مجموعة «الجدار الزجاجي» لسناء شعلان

تقترب العوالم القصصية في مجموعة القاصة والروائية سناء شعلان، المعنونة بالجدار الزجاجي، من تخوم السرود الأسطورية وعوالمها الدالة على البحث المحموم عن القيم الكبرى للإنسان، حيث البحث الدؤوب عن الحب بوصفه البعد المركزي الذي تتجمع حوله، وتنجذب إليه تشعبات الأساطير، وموتيفاتها الدالة. ولكن الأمر لا يتوقف عند السير مع أصداء الأساطير أو التقاطع معها حيناً والتعامد معها أحياناً آخر، فمازال الخارج النصي، والواقع الخارجي يمسك بخيط الأسطورة، ويوظف فضاءاتها الرحبة والذي تتصادى بنيته مع خطاب الأسطورة الجمعي دون أن تقع على أحد نصوصها الثريَة، من خلال بنية حكائية تميل في الأغلب إلى الاحتفاء بالبساطة. ومن ثم الاقتراب من تخوم المشاعر الإنسانية والعواطف الدالة على تلمس صفة البراءة، التي لم تمس أو تفتض معانيها الكاشفة عن جوهر وجود الكائن.



د. محمد مصطفى علي حسانين

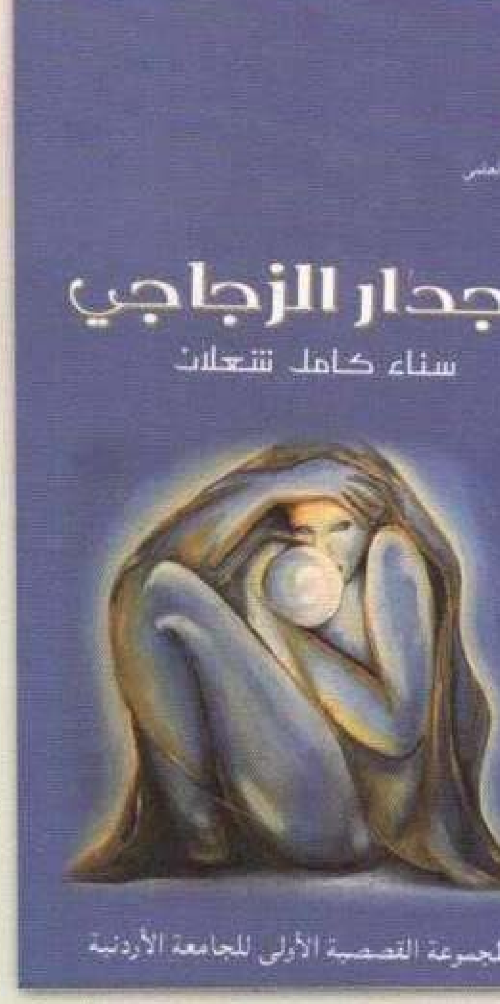
البحث عن الحب

ومن بين النماذج البدئية المتعددة يمتلك الرمز الأسطوري الدال على المرأة حضوره الأليف في الوعي الجمعي، لما تشير إليه من توق دائم لرغبات الإنسان الكبرى: الخير والحب والرغبة والحياة... فمن خلال الحب، الذي هو بالأساس المحرك الأول للتاريخ البشري الخلاق، فـ (التاريخ كله عمل من أعمال الحب) (1) يمتلك الكائن البشري صيغته المتوازنة مع عالمه. هذه الصيغة التي لا يختلف فيها الذكر عن الأنثى. فكلاهما باحثٌ دومًا عن الآخر.

وبواسطة هذا الوعي القائم على جدلية البحث عن الحب من قبل الرجل أو المرأة، حيث يصبح أحدهما مجلى لصورة الآخر، وكأنهما ينشدان نقطة التقاء مفترضة عبر الاتصال. بواسطة هذا الوعي تتكون وضعيات المحكي داخل قصص المجموعة. بحيث تفرض سطوتها البنائية على أكثر القصص. فوراء الخطوط العامة السردية التي تكفل لكل قصة وصفتها السردية الخاصة بها، لا بد أن نجد أيضاً وبالتوازي تلك النواة أو الموتيف الدال على البحث والمشروط بفعل الحصول على الأنثى أو الرجل.

ولن تبتعد عين فاحصة عن تلمس تلك النواة في





قصة «سداسية الحرمان» حيث البحث الأزلي في أطوار الإنسان المتعاقبة تاريخياً - والمتجاورة زمنياً أحياناً - عن الأنثى من أول الخلق وحتى اليوم، من أقدم صور المخلوق البشري في صورته البدائية المتوحشة وحتى أرقى صوره المدنية، ولا يختلف الأمر أيضاً ما دمنا بصدد هيئات الكائن البشري، أن يكون هرماً أو شاباً أو طفلاً. فدورية البحث تسم مطلق الهيئة لا أحد تجلياتها، وعند هذا المستوى لنا أن نطالع قصة «أكاذيب البحر» حيث الحب في اتصاله وانفصاله، أو تحوله من حلم إلى كابوس في القصة التي تحمل نفس الاسم، أو تحوله من تملك التعاويذ السحرية وافتقاده الحب ذاته بغياب الأنثى التي تبحث بالتزامن عن الرجل - الساحر، الذي يفك لغزها وبالتبعية لغزه أيضاً. فالساحر الذي أطلع على أسفار السحر الأعظم وحفظ عن ظهر قلب تراتيلها وتعاويذها خلسةً من وراء معلمه، لا تكفل له هذه التعاويذ إلا شفاء أمراض المحبين، وتحقيق تواصل قلوبهم، في حين لا يمتلك هذه القدرة على شفاء نفسه، أو يملأ فراغ قلبه، ولا يتحقق له هذا الامتلاك إلا عبر صور التواصل مع الأنثى. فالحب لا يتم إلا بفعل التلاقي مع الآخر. فليس هو برانية العلاقة السحرية أو امتلاك الرقى أو التعاويذ بقدر كونه هذا التواصل المراد.

وعند هذا المستوى لابد أن يأخذ طقس البحث والسعي المحموم عنه صورة من صور البحث عن الهوية الذاتية، ليغدو مرآتها ومجلها في نفس الآن، فيقوم الحب بدور دال على ديمومة الجنس البشري، والذي يغوص عمقاً في أغوار الوعي، فيصبح غياب الأنثى غياباً لتلك الصيرورة، فيصطبغ العالم بصورة روتينية، وتُفرّغ فكرة الزمن من بعدها الدال على الوجود لتنشط دلالتها المعكوسة حيث الوجود الموازي للعدم، فحين يتعلم هذا الكائن المتوحش - في قصة سداسية الحرمان - طرق الحياة والتكيف معها عبر أدواتها، الصيد والقنص والسعي.. لا يكتسب هويته الكلية منها، بل بفعل حضور الأنثى التي يكتمل بها فعل الحياة. هذا الوضع السردي تشترك فيه أيضاً - بمعنى من المعاني - قصص أخرى مثل، دقة النور والصورة وصديقي العزيز، فالبحث عن الثمرة في الأولى مرادفٌ للبحث عن الأنثى، والتخلص من الألم مشروط بحضورها في الثانية، وفي القصة الثالثة



يتحول الصديق - الرجل إلى الحبيب، ومن ثم تغطي سمة البحث والعشق الطرفين.

غير أن هذا البحث عن الحب لو استعدنا آليات تشكله سردياً، لا يعبر عن مطلق يكتسب كل مرة، أو يمثل ظفراً واكتمالاً للفعل، بما يفضي إلى لون من ألوان التواصل. فالبنية السردية الغالبة على قصص المجموعة تشدد على عدم الاكتمال أيضاً، فالظفر بالأنثى غالباً ما يعقبه صورة الانفصال والتباعد، خروج الكائن الخرافي (المارد) من القمم، يصاحبه بحث عن الأنثى ولكن الظفر بها في النهاية يمثل مؤشراً دالاً على الموت الذي ينتهي إليه، وعثور الكائن البدائي عنها أيضاً يتوازى مع قنصها، وفي قصة (أرض الحكايا) يغدو عامل المنارة واقعاً تحت عبء استعادتها، وهو الأمر الذي تنتهي به قصة (الصورة) حيث حضور الموت، أما بفعل القتل أو الانتحار.

هنا يترادف الحب مع الحرمان والتواصل مع الانفصال والبحث مع الفشل، فتبدو صور الحب مجرد صور مرآوية مخادعة، تقترب وتبعد، تظهر وتخفي، ويصبح البحر بدلالته الرمزية على الماء المعادل للموت (2) البعد المحوري الذي تتكون به وعبره صور الوجود والعدم، الحضور والغياب، فهو ماء الحياة وماء الهلاك، فيتشكل بوصفه رحماً للولادة والظهور، (ومن بين أرض الشاطئ الرطبة المنكشفة التي عرّاها البحر تبرز هي، تأتيه راكضة بسرعة موجة، وبأسرار غيمة، تكتسي بأردية من زرقة البحر) (3)لكنه أيضاً يمثل عامل إخفاء وتغييب، حيث تنتهي عنده أماني الوصل والقرب، (طالع خاتم الزبد الذي يلبسه منذ أن عشقها ولم يخلعه أبداً، ثم أخذ نفساً عميقاً، وانسرب سمكة في الأعماق ليجلب لحبيبته الشاعرة لؤلؤاً ومرجاناً) (4)، ومن ثم تغدو مناجاته فعل من أفعال التواصل مع الغائب، الذي يحتويه بين أمواجه، (طفق يبحث عن جسدها بين الصخور ليلاً، ويناجي البحر لعله يلفظ جسدها الذي ابتلعه، ولكن دون جدوى) (5).

هنا وبدرجة عالية يستدعي البحر الأساطير المرتبطة به، خاصة تلك التي تتعلق بالمرأة، فالأنثى التي تظهر عبر أمواجه تتجاوب فيه أصداء الأساطير الدالة على الأم الكونية، حيث تتراءى فيها أسطورة (أفروديت) التي خلقت من (زبد البحر وقرارة الأمواج) (6)، كما تقترب أيضاً من صورة بنات الماء أو السيرينات ذوات الصوت الخلاب المغرر بالبحارة، فأغانيهن العذبة تطرب الآذان، وقد ذكرت في (رحلات أوليس) إذ أمرته (سيرسي) أن يسد آذن بحارته خوفاً من سماع أصواتهن الدافعات إلى الغرق بحثاً عنهم (7)

ولكن كل هذه الأصداء تدل في التحليل النهائي عن صيرورة التفاعل عبر لحظات الاتصال والانفصال، القرب والبعد، أو شئنا وصفاً مركزياً يُصّر عليه السرد، فلنقل عوامل المد والجذر، والتي تكرسها قصة (أكاذيب البحر) فعبر هذه المكرورة التصويرية تظل هيئة البحث مستمرة وحركة التطلع والأمل المنتظر وبجوارها تقفز الرغبات المقموعة أيضاً.

ولا عجب في ظل هذه الطقوسية البادية حيناً والكامنة أحياناً أن يصبح الحب والأنثى لهما دلالة مجاوزة للمعنى الأولي بدرجة ما، وكأنهما يريدان تثبيت دلالة مجردة أحياناً للحب على درجة قريبة من الوضوح والبساطة والشفافية، فبعل الصفات الموغلة في براءتها وذات المسحة التطهرية التي تخلع على الأنثى تتحول إلى بعد مجازي أقرب إلى الشفافية، على الرغم من جداريات الماء، وإن كانت على صعيد مواز تصير مجلى لطقوسية الفقد أكثر من كونها عبور نحو مرفأ آمن، أو تحقيقاً لنبوءة منتظرة أو موعودة، فالبحر دوماً مليء بالأكاذيب وصوره مخادعة ومخاتلة كما مر بنا، وعناصر التصوير المستمدة من عوالمه تأكد هذه الدلالة حين تفرغ من معانيها، فاللؤلؤ والنوارس والأمواج والمحارة والأصداف والمد والجذر... كلها تقع في حيز البريق الخادع والمُغرّر في أوله، والمنسحب تدريجياً في نهايته، فما يقتنص منها لا يمثل إلا لحظات عابرة مختلسة، (تزوجا، لساعات، لأيام فقط كانا زوجين، تسكعا في أرجاء مدينة القحط، مارسا العشق في كل أرجائها، اختزلا في ساعات حبهما كل مراحل وقصص الحب، إذ إن الفراق يقفُ منتظراً على الباب وتذاكر السفر تضيع في جيب قميصه البحري، وجف البحر في فراش حبهما) (8)، وكأن البحر هنا يعبر عن هيئة رمزية كلية تختزل كل صور الدخول والخروج والتواصل والقطيعة والابتعاد.

وإذا كان الحب على هذه الهيئة يترابط مع الحرمان والفقد في قصص المجموعة، فإنه أيضاً وبوضعية مجاورة ومتداخلة يتعامد مع دلالته على التحدي، حين يصبح له مفعول السحر والشفاء والتخلص من الألم، فكثير من شخصيات المجموعة واقعة أحياناً تحت عبء الإعاقة الجسدية، وتبدو ساعية نحو التخلص من كل مظاهرها الدالة عن الاختلاف المفضي إلى العزلة والوحدة، هنا تتحول الإعاقة إلى جدار سميك يراد تجاوزه، ويصبح الحب ذلك الباب السحري المأمول للنفاذ، وهو الأمر المشترك الذي يجمع عدة قصص مثل (الكابوس والطيران على ارتفاع 1000 دقة قلب و رجل محظوظ جداً)

و حتى تتابع السرود في سداسية الحرمان، الشخصي الذي فقد ذكورته نراه يستعيدها يستمرها تمور داخله جراء حضور الأنثى - الجارية، التي اشتراها السلطان، فتنعكس شهوته عبر شهوتها وحرمانها وفي (أكليل العرس) نجد سيوحا دالا على وضعية الرجل الذي تكمن داخله المرأة، وكأنه يستعيد مقولة (الين واليانغ) (9). ونجد في تحول حلم التحليق والطيران إلى إعاقة، لكن الحصول على الحب يكفل بعداً دالاً على الاستمرار كما في قصة رجل محظوظ جداً حيث يتبدد السعي عن المال بعد الحصول على حنيه التي هي الحبيبة - الكنز.

وفي ظل هذه القيمة الدالة على الإبراء والشفاء يمكننا أن نتأمل هذه الكلمة السحرية ذاتها بوصفها سحرية قادرة على تحويل الكائن، تداوي أمراضه وتشفي أوجاعه، فهي الكلمة السحرية التي تتبد الإعاقة البشرية سواء أكانت إعاقة جسمية أو نفسية فكل صنوفها تزول بقدرة الحب، الذي يبدد الألم كما في قصة صورة، فوراء الغوص في الصورة يتراجع ألم المحب.

وغير بعيد في ضوء الفاعليات السردية والرمزية أن نلقى هذا الحب معادلاً لمفاهيم إنسانية مجاورة له وتدور ضمن فلكه التعبيري والإشاري، كقيم مثل الحرية والعدل تغدو أيضاً هواجس ملحة تستعيدها المجموعة ضمنياً في حومة الولع بهذه الكلمة السحرية، ومن ثم يتلازم فقد الحب والمرأة عن حالة من البحث عن قيمة موازية تمثل قيمة الثورة، ويصبحان معاً ردائف لا تنفصل عن بعضها، وكأنهما صارا شيئاً واحداً، ويصبح كذلك مناهضة الألم الناجم عن أحدهما هو الألم ذاته المعادل للآخرى (هتف الكل باسم الثورة، في المساء كانت هي والأصدقاء، حيث يكون كل الثائرين، كانت مؤمنة بعدالة قضيتها على الرغم من وقع السياط المؤلم، أما هم فكانوا يلعنون ...حي، التي أوصلتهم إلى هذا المكان، وفي هدأة الليل وضعوا البنود الرئيسيّة لجمعية مناهضة ...حي). (10)

الجدار: ثنائية العوالم

وقصص المجموعة تقيم نوع من التوازي بين عالمين يتواشجان حيناً في القصة نفسها، أو تقوم بعضها على عالم والأخرى على عالم مغاير، والقاسم المشترك بين هذه العوالم وتلك قيامها على عمليات التوازن بين عالم يتماس بشكل من الأشكال مع الخرافة الأسطورة أو الحكايات المعبرة عن ماضي قديم، وعالم آخر يقترب من تخوم العالم الواقعي المحتمل أو اليومي والمعتاد، ومن ثم ينهض بين العالمين جوانب من التلاقي داخل بنية السرد، ولكن على محور دلالي يشتغل في فضاء النصوص ثمة تكريس لعملية التجاور المفضي دومًا إلى تباعد وتقارب في نفس الآن.

إن قصة الباب المفتوح تحوم بنا في فضاء الحكي المتماس مع الخرافة حيث بلورة بنية سردية أقرب إلى الأمثولة المجازية، فالملك الذي تغريه إحدى الحكايا عن وجود سلطان يفتح بابه للشكاوى تغريه هذه القصة ويطلب من معاونيه أن يطلبوا من شعبه أن يقدموا شكواهم وحين لا تصله رسائل من مواطنيه غضب وطالب برسائل من شعبه فلم تأتيه إلا رسالة من طفل تحمل معنى السخرية أكثر من دلالتها على الشكوى، لذا نراه يغلق سياسة الباب المفتوح، وهنا يقوم الباب بدور رمزي يقوم مقام الجدار العازل عن الرعية وعن الحرية المأمولة.

إن تأمل لغة عنوان المجموعة وحركة اشتغاله داخل العوالم تعلن عن بعد رمزي بمعنى من المعاني، حيث تخترق دلالته الكثير من القصص، فيغدو الجدار دالّ في سياق القص عن كل هيئات الحدود الفاصلة، والتي تمثل التقاطب بين عالمين يفصلهما هذا الجدار ولكنه ينهض على الطرف الآخر بوصفه ذلك الجدار الشفاف الذي يبرز العالمين في وقت واحد ويحجب بينهما كذلك، لذا نجد هذا الجدار الزجاجي يتحول بصورة زئبقية إلى ألوان الدلالات المعبرة عن التلازم بين البعد والقرب والوجود والغياب المرجو والمتحقق، ففي قصة «الجدار الزجاجي» والتي تستمد المجموعة منها التسمية، يتحول الجدار باستمرار وراء تنوع صوره ولكنه في كل مرة تظل له دلالة البعد الذي يتحول إلى موت، في البداية يأخذ صورة التباعد عن الأم (جدار زجاجي رقيق كما رقاقة كثافة هو أول من أذاقه الحرمان، وعرفه لوعة التنائي، لا يزال للآن زجاج نافذة سيارة الأجرة التي أقلت أمه بعيداً ومنذ ذلك اليوم لم يرها أبداً) (11) ومع الانتقال إلى زوجة الأب ينهض جدار زجاجي جديد يحمل هنا معنى العقاب المفضي إلى الحرمان، «كم كره الجدار الزجاجي!! وكم كره الزجاج!! كان يراقب أخوته من أبيه في كؤوس زجاجية شفافة، (12) وهو نفس الجدار الذي يفصله عن الأخت المحترقة وهو الجدار نفسه الذي يجعله سجيناً أيضاً داخل شرفة المنزل، على هذا النحو يغدو الزجاج بإضافته إلى الجدار ذات دلالة على الشفرة الحادة القاتلة.

ويمكن أن نتأمل هذا الجدار أيضاً بوصفه الرحم الأمومي القاذف إلى حياة تعتلج بصنوف من البشر تتحول القيم لديهم بشكل معكوس فيصبح الشخص المحروم من الأم، والذي تصوره قصة (الذي سقط من السماء) كائناً دالاً في سياق



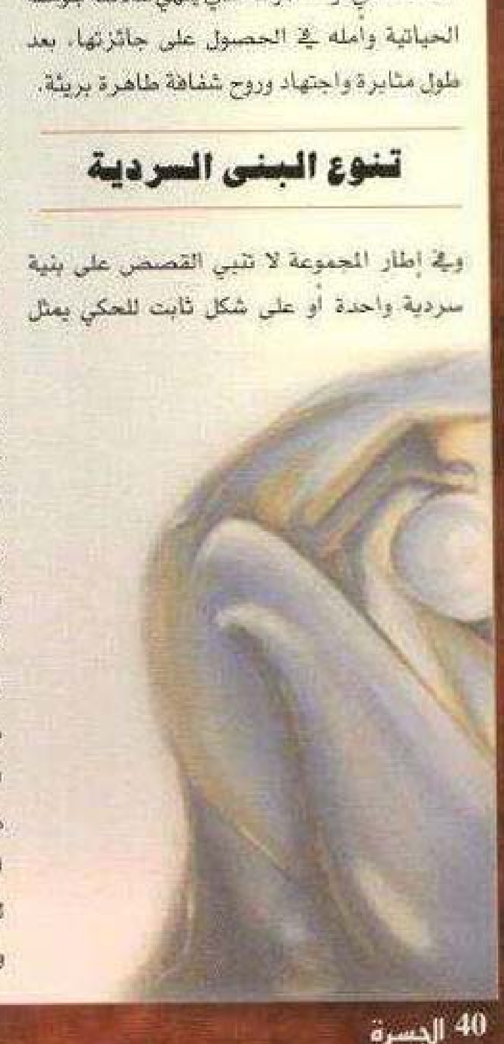


أولي على (السقط) ودال في ساق آخر على عوالم يتحول فيه الطيبون إلى هوامش على الحياة، ومن ثم يصبح هذا الرحم الدافع إلى الحياة دافعاً إلى كون يندر فيه التواصل على الرغم من الحضور فيه (وأيقن أن الطيبين فقط هم من يسقطون من السماء، ولكن ليس في أحضان جداتهم الطيبات، وإنما على الأرض الصلدة لتدق أعناقهم دون رحمة، أما الأشرار فيعيشون فساداً في الأرض) (13).

وفي إطار القص الواقعي أيضاً أو ما يسير منه على خطى المأساة الإنسانية تأتي قصة (اللوحة اليتيمة) حيث تبدد أمل الحصول على الجائزة على الرغم من الأمل وبساطة الحلم الذي يغتاله الموت، فاللوحة التي يتمها بطل القصة طارق العساف هي لوحة الموت الذي ينهي علاقته بلوحته الحياتية وأمله في الحصول على جائزتها، بعد طول مثابرة واجتهاد وروح شفافة طاهرة بريئة.

تنوع البنى السردية

وفي إطار المجموعة لا تنبني القصص على بنية سردية واحدة أو على شكل ثابت للحكي يمثل



الأساس الكلي المولد للنصوص، فالقصص تترصدها بنى متنوعة للسرد، ولكن يمكن رد هذا التنوع إلى ثلاث أشكال أساسية، على هذا النحو:

- السرد القائم على التتابع من خلال تنافذ الحلقات.
- القصص ذات التوالي المعتاد للحدث أو شخصية.
- القصص القائمة في الغالب على الوصف أكثر من السرد.

ففي الشكل الأول تتكون القصة عبر تتابع مجموعة من القصص التي تترابط بين بعضها من خلال بعد مجازي كلي، ومن ثم تقترب القصة من شكل المتوالية القصصية أو ما يسمى «بحلقة القصص القصيرة»، وهي كما يعرفها (فورست انجرام Forest Ingram مجموعة من القصص القصيرة التي ترتبط إحداها بالأخريات، إلى درجة يتعدل معها فهم القارئ لكل قصة من خلال فهمه للقصص الأخرى) (14). فثمة بعد مركزي يصهر المتواليات في أفق كلي يمثل العصب الرئيس للقصة، قد يكون هذا البعد قائم على تعدد المنظورات إزاء أفق مركزي، أو تجاورها على نحو متداخل، أو مجرد تقطيع سردي لهيئات الحدث. وتقوم ثلاث قصص باسترفاد هذا الشكل وهي القصص الثلاث الأولى من المجموعة وتحتل فضائياً ما يقرب من ثلث صفحات المجموعة (حوالي 75 صفحة) بما يعني اهتماماً واضحاً بها بجوار بروزها النوعي والكمي.

ففي قصة سداسية الحرمان التي توقفنا عندها أكثر من مرة، يتشكل سردها بواسطة تتابع المنظورات والقصص، حيث نجد ستة قصص متوالية، تعرض كل واحدة منها لطور من أطوار الكائن الإنساني في علاقته بالأنثى والحب، على هذا النحو (المتوحش- المارد - الخصي- إكليل العرس- فتى الزهور- الثورة) وكلها تتجمع وتتلاقى لرسم الثوابت الكبرى للعاطفة وتجلياتها الرمزية وراء التحول والتعاقب التاريخي لهذه الكوائن، وتحولات الأماكن أيضًا. أما في (أكاذيب البحر) فنجد التراصف القائم على عوالم البحر ولكنها تُفَعِّل في التحليل الأخير موضوعة الغياب، كما في قصة (الكابوس) إذ نجد تقسيم المنظور الأنثوي والذكري على القصص، بما يؤدي إلى نوع من التناوب السردي من كل طرف إزاء الآخر.

أما الشكل الثاني للسرد فهو الشكل المسيطر على المجموعة في أغلب القصص، حيث الاعتماد الكلي على رسم شخصية مركزية وسبر أعماقها الداخلية وعمليات بحثها عن رغباتها وتطلعاتها، ويتزامن مع رصد الشخصية ميل إلى تتبع تاريخها القريب أو البعيد، وربطه ببؤرة الحدث المركزية التي تتموقع فيها، فدائماً هناك انحياز لصورة الكائن،من خلال لغة تبدو لأول وهلة حيادية حيث منظور السرد يقوم على الرصد بضمير الغائب الذي بدوره يبدي قدرًا من الحرية في التعامل مع الشخصية فكم الصفات ذاتها تظهر على مستوى آخر درجة من التعاطف أو تورط السارد مع شخصياته وأفكارها، ومن هذا الجانب لنا أن نري المنظور السردي لا على أنه سرد أنثوي أو بمعنى أصح سرود نسوية- على فرضية المؤلف الفعلي للمجموعة- فالقاصة لا تتكئ في كلية سرودها، على القسمة الشائعة اليوم التي تمايز الأدب على أساس من الجنس، فالحس القائم على هذا التمايز لا تسير معه المجموعة، بقدر السير مع سبر العوالم الإنسانية من خلال وضعية مفعمة في بعدها العميق بدلالة أكثر شمولا من هذه القسمة، حيث نجد الاحتفاء بالحب والبراءة والطهر،...، وكلها تصب في بؤرة أكثر رحابة للتعبير تقترب بها الذات أو الهوية النسوية مع العالم والسرد،فتصبح هذه الهوية تعبيرًا عن نفسها ضمن هذا الأفق.

الوعي الجمعي

ولا نبتعد عن هذا التصور حين نعاين الشكل الثالث للسرد القائم في معظمه على الوصف،



والذي يندرج تحته قصتا (أبناء الشيطان) و(الشيطان يبكي)، فهما قصتان تحوم بنا في فضاء القضية المسيطرة على الوعي الجمعي العربي، إذ يرصدان للتشابك مع القضية الفلسطينية ومشكلة القدس، ولكن من خلال التركيز على العدو الغاصب الذي يتماهى بواسطة العنوان والسرد وحتى البناء الرمزي مع هيئة الشيطان الذي تبدأ منه وتصدر عنه كل قوى أو صنوف الشر.

وعلى هذا المستوى الوصفي تتعامد الكتابة القصصية مع نصوص الكتاب المقدس فترصد فعل الخلق الأول وبذور التكوين، وتتداخل فيها أسفار خاصة (رؤيا يوحنا اللاهوتي) (15) . قصة أبناء الشيطان مثلاً يمكن أن نتلمس فيها هذا التعالق مع لغة الوصف في سفر الرؤيا، من خلال عمليات التهويل وأصداء الرؤيا الحلمية الدالة على المستقبل، وعلى نفس المستوى تتراءى قصة آدم وحواء ومن ثم صور الشر المسيطرة بقوى الإغواء بالبشر، وتحويلهم من النعيم إلى الشقاء، أو تتعالق مع الأحاديث الشريفة حول القدس، الأمر ذاته يظهر أيضا في قصة (الشيطان يبكي)، ولكنها تقترب من تعيين المراد من الشيطان وتحدد هويته، (هيئة الأمم المتحدة كانت رحيمة معه إذا سمحت له بأن يشعر بالأسى كما يشاء، بل إنها أبلغته رسميا بحقه بالحزن حتى الموت، كان شيطاناً رجيماً في زمن النبي سليمان العظيم، كان يوسوس في صدور الناس، ويرهقهم فتنة وشراً، وأخيراً ظفر به سليمان فحبسه لمليون سنه بين لجج البحر وزبده) (16).

في القصتين السابقتين انحياز إلى تصوير الرؤيا الكابوسية الراهنة، حيث تستحوذ على العالم والمكان، ولكن ليست هذه الرؤيا الحدية هي ما تصدر عنه المجموعة أو تؤكد عليها، ففي إطار البعد الجمعي أيضاً ثمة تشديد على القيمة، كما لوحظ من قبل، وتأتي قصة (مدينة الأحلام) ضمن هذه الوضعية الأخيرة، ففيها يتم التراسل مع صورة المدينة الموعودة التي تمثل الخلاص والحلم، فبروز هذه المدينة يقلب نظام العالم أو بصورة أوضح يرتبه من جديد، (في البدء لم يصدق البشر نداء السماء، وشعروا بتوجس وريبة، بعض المحبطين والشجعان ورجال الاستخبارات دخلوا تلك المدينة على مضض، كان الكل مدججاً بالخوف والطمع، في تلك المدينة كانت الأحلام تنتشر في كل مكان، منضدة في رخاوة محار الأصداف، كم كانت الأحلام جميلة ودافئة ولها بريق مائي، وطعم حلو- وملمس حنون، كل حلم ينتظر صاحبه، وكانت الطرق تتداخل وتتباعد وتتقارب، لتوصل ضيف المدينة بكل يسر إلى حلمه). (17)

ولكن هذه المدينة ما إن تبدأ في الحضور، ويعم الفرح الكوني، حين تتحقق الرغبات والأحلام الممنوعة أو المقموعة، ما إن يحدث ذلك إلا ويبدأ الوضع في الالتفاف حول نفسه مرة أخرى، فلم يعد تحقيق الحلم بمستحيل ولا تجدده أو استبداله، ومن ثم غدا حلم آخر يراود البشر غير أحلامها المتحققة، وهنا تبدو القصة وكأنها تستعيد الأساطير العربية القديمة حول أرم ذات العماد وما روي حولها من أخبار تمجد جمالها وما تحقق فيها من حلم، وإن كانت القصة فيما يبدو تقيم علاقة رمزية مع فراغ الأحلام حال تحقيقها، فالأحلام رهن التحقق، إذا امتلكت صارت واقعاً أرضيا لا حلماً.

على هذا النحو تغدو الكتابة السردية في مجموعة (الجدار الزجاجي) لسناء شعلان، تمجد قيمة الأحلام، والحب والحرية، بلغة وآليات سردية تقوم بالتماس مع أنماط الوعي الجمعي، واقتراب من الهموم العامة الشاغلة للمجموع، بحس أنثوي لا تخطئه مراجعة أولى، حيث تمجيد البراءة، والهوس بالوقائع البسيطة الدالة، والاهتمام بلغة سردية لم تتنازل بعد عن الصورة، أو الزخم الوصف والكلمات ذات العراقة أحياناً، كل ذلك في فضاء سردي يحتفي بالشفافية التعبيرية، والتواصل القرائي.

• هوامش الدراسة

(1) J. E. Cirlot . A dictionary of symbols. trans. Jack sage. London & Hen1984 tey Love

(2) جان صدقة: رموز وطقوس، دراسات في الميثولوجيا القديمة، رياض الريس للكتب والنشر، بدون تاريخ، ص 72.

(3) سناء شعلان: الجدار الزجاجي، منشورات عمادة البحث العلمي الجامعة الأردنية2005م، ص 73.

(4) السابق: (65).

(5) السابق: ص 691.

(6)) د. عماد حاتم: أساطير اليونان دار الشرق العربي ، بيروت ط2. 4991م ص 201.

(7) أوفيد: مسخ الكائنات، ترجمة، ثروت عكاشة، مراجعة، د. مجدي وهبه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3 ـ 1992م، ص721، وانظر أيضاً: أدموند فولر: موسوعة الأساطير، الميثولوجيا اليونانية، ترجمة حنا عبود، الأهالي للنشر، سوريا ط1 - 1997 ، ص 621.

(8) الجدار الزجاجي: ص 69.

(9) فالمرأة القسم المكمل للرجل، إذ تمثل المبدأ الموجب (ين) في مقابل المبدأ السالب (يانغ) في الفكر الصيني، وفي الفكر اليوناني (الإيروس) في مقابل (اللوغوس)، ويفسر يونغ ذلك من خلال البعد الخنوثي الكامن في الرجل والمرأة، فالانيما هي الأنثى الكامنة في كل رجل، والانيموس هو الرجل الكامن في كل امرأة. انظر: فراس السواح : لغز عشتار، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دار علاء الدين - دمشق، ط7 ـ 0002م ، ص 67 بتصرف.

(10) الجدار الزجاجي: ص 43.

(11) السابق: ص 48.

(12) السابق: ص 68.

(13) السابق ص 981.

(14) د. خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط-1 1998م، ص 762.

(15) رؤيا يوحنا: 18، 31-.

(16) الجدار الزجاجي: 032.

(17) السابق: ص 402.



ملحمة الحب والعطش «1» لسناء شعلان

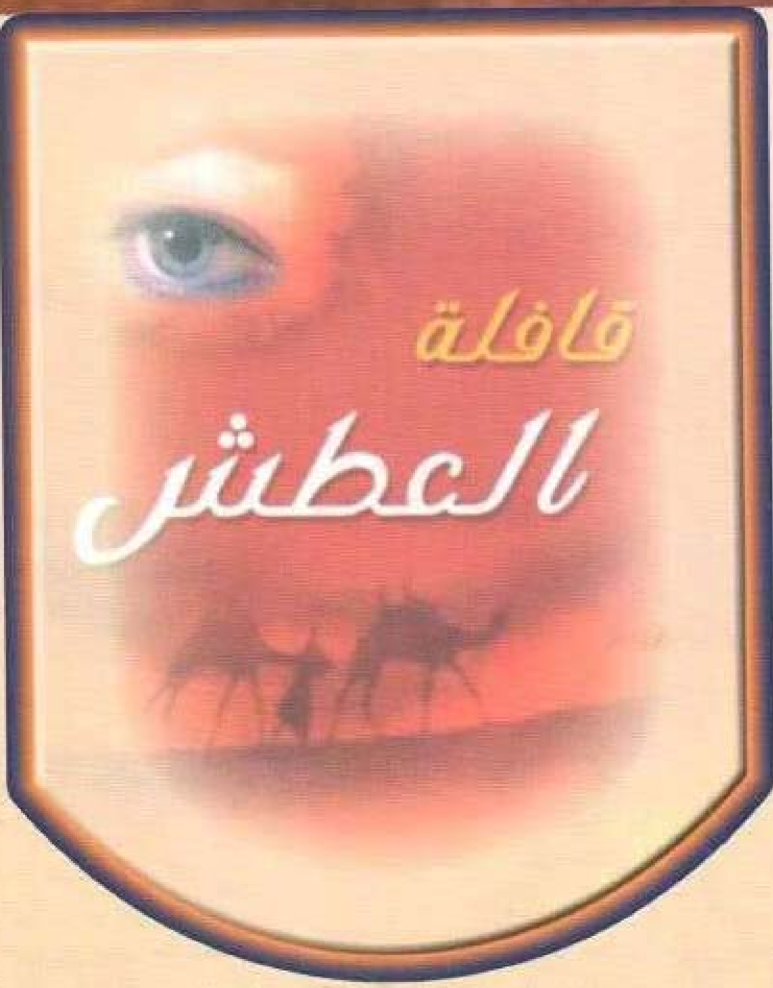


د. رشيد برهون

يسكن الظمأ مجموعة «قافلة العطش»، ويتلبس العبارة والكلمة، ويصوغ المعنى وفق منطقه، منطق التشوف والتطلع إلى الآتي، أكان حلما واعدا، أو موضوع بحث مضن. إنه بالأحرى لا يبني المعنى ولكن يرسم ظلالا وإيحاءات، مستحثا القارئ أن يمارس لعبة تركيب الدلالة. ويكاد قارئ المجموعة، وقد استشعر حرقة الظمأ - سيد الفضاء - أن يلمس شفتيه، ويمرر لسانه عليهما، التماسا لقطرة ماء، بحثا عن الدلالة المتمنعة، المترائية بين سطور القصص، عطشا لا يرتوي، معنى لا يكتمل.. وقد جف الحلق، وانطلقت آلة التأويل عطشى تتحرق ظمأ للدلالة المستسرة في الظلال والإيحاءات والرموز. تقول المجموعة خيرني بين الماء والعطش، أختار الظمأ... خيرني بين المعنى الجاهز وعناء البحث عنه وبنائه، انحاز لمتعة التماسه كلمة فكلمة، صورة فصورة. سئل باسكال الأديب الفرنسي صاحب «التأملات» أيهما يختار، الصيد أم الطريدة، فاختار القنص. ينفتح القنص على إمكانات الطرائد، كما يحيل العطش على قافلة من الدلالات غير المكتملة في المجموعة، وعلى القارئ أن يبني المعنى، التماسا لقطرة ماء، سعيا وراء نأمة دلالة.

يغدو العطش إذن استعارة كبرى ونواة دلالية ترتد إليها نصوص المجموعة، كما أنه يولد مرادفاته السياقية، متجاوزا معناه اللغوي الضيق، ليغتني في المستوى الرمزي، مكتسبا أبعادا وجودية ونفسية وفكرية عديدة. ويبدو أن أول قصة في المجموعة، تلك التي منحتها اسمها «قافلة العطش»، تنطوي على أبرز العناصر والمكونات المتفرقة في القصص الأخرى. يستوقفنا فيها أولا هذه الرحلة العجيبة نحو استرداد نساء مسبيات، وبلغة شعرية شفيفة، يحعلنا السارد - أو بالأحرى الساردة، كيف نتخلص من لغة الذكورة؟ - نعيش مع القبيلة «التي أضنتها المهمة واستفزها العطش، مخاوفها وغضبها وسعيها إلى تخليص أسيراتها. غير أن الحب له منطق آخر، إنه منطق التمرد على الارتباطات الدموية والقبلية، والتعالي على الوشائج البيولوجية العرقية لمعانقة قيم أخرى، فالأسيرة ترفض الرجوع إلى أهلها، وتفضل العيش مع حبيبها الأسمر الذي «أرادها منذ أن رآها، كان عليه أن يفتض جمال الواحات، وأن يدرك أرض السراب قبل أن يفترشها، ولذلك أحبها، أحبها خيلا برية لا تدرك..» (ص 01). لنلاحظ امتدادات العطش بالدلالات السابقة التي أشرنا إليها في عبارة «الخيل التي لا تدرك»، نحن دائما مع القنص لا الطريدة، مع معاناة البحث والسعي، لا الامتلاك والانتهاء في المملوك. علاوة على ما ترسمه هذه الصورة من علاقة إيروسية شبقية تشف عنها الكلمات، هي لغة القبول والصد، التباعد والتقارب، قبل الالتحام المؤجل إلى ما لا نهاية، إذ دونه العطش الذي يغدو هنا رديفا لرفض الماء والارتواء وإن أتيح... العطش امتداد نحو الممكن الذي لا يتحقق إلا ليصبح عطشا آخر.. من الطبيعي إذن أن يستبد العطش بمتن النص في شكل عبارات ناضحة شعرا وظمأ: «ما أجمل الظمأ في بحرية العشق» (ص 21)، لتكون النهاية نشيدا منتصرا للعطش: «كان مسموحا للقوافل أن تعطش وتعطش، ولها أن تموت إن أرادت، لكن الويل لمن يرتوي في سفر العطش الأكبر» (ص 41).

ينتصر الحب على القبيلة، وتفضل الأسيرة سجانها على أهلها، لتأتي ببدعة «ما سمعت بها العرب من قبل، كيف تقبل حرة أن تكون في ظل آسرها؟». إنه سؤال لن تتردد المسبية في الإجابة عليه: «أنا عطشى» (ص 31). وينتصر الحب أيضا على رجال يخافون العطش الذي يهدد ارتباطاتهم ورؤاهم الضيقة: «عند أول واحة سرابية ذبح الرجال الكثير من نسائهم، اللواتي رأوا في عيونهن واحات عطشى، وعندما وصلوا إلى مضاربهم، وأدوا طفلاتهم الصغيرات، خوفاً من أن يضعفن يوما أمام عطشهن» (ص 31). تتلفع الحكاية هنا برداء الرمز، ومن الرمز ينشأ تفسير آخر للتاريخ الرسمي الذي كتبه الرجل: «العطش إلى الحب أورث الصحراء طقسا قاسيا من طقوسها الدامية، أورثها طقس وأد البنات. البعض قال إنهم يئدون بناتهم خوفا من العار، البعض الآخر قال إنهم يفعلون ذلك خوفا من الفقر، لكن الرمال كانت تعرف أنها مجبرة على ابتلاع ضحاياها الناعمة خوفا من أن ترتوي يوما» (ص 31). وكما ينتصر العطش على القبيلة، يطوح أيضا بمؤسسة الزواج غير القائم على الحب، سيد الفضاء القصصي إلى جانب العطش، ورديفه في المجموعة. ففي قصة «النافذة العاشقة»، نجد أن الشخصية الرئيسة تحس بالترهل وانطفاء الأحلام «وبالتحديد منذ أن تزوجت رجلا لا يعرف من طقوس الرجولة إلا لحظات الفراش، التي تمر مثل التقاء غريبين في مرفأ عتيق، ثم سريعا يلوحان لبعضهما بالوداع دون أدنى مشاعر» (ص 51). وعندما تريد التعريف بنفسها تقول إنها «متزوجة وأم لثلاثة أطفال وأسيرة لشيء اسمه زوج» (ص 71). إلى أن تكتشف نافذتها العاشقة المطلة على الشاب ابن الجيران الذي يوقظ في نفسها العطش إلى الحياة. النافذة العاشقة هي إذن نافذة العطش، تسترد من خلالها المرأة إحساسها بذاتها، وبرونق عينيها وبنداوة بشرته، إنها نافذة «مدام بوفاري» في رواية غوستاف فلوبير الشهيرة، النافذة التي تستشرف من خلالها الحياة الموعودة. لا يتحقق اللقاء، ليظل العطش قائما، ولكن المرأة «كانت سعيدة... سعيدة... سعيدة جدا...» (ص 91). وفي قصة «تحقيق صحفي»،



تجثو المرأة على ركبتيها بين يدي حبيبها لتقول له دون مواربة: «سيدي الطالب رجب، أنا أحبك، وأكره زوجي، طلقني منه، وزوجني نفسك» (ص 27). والمنطق نفسه يطالعنا في قصة «احك لي حكاية»، فالشخصية الرئيسة لا تجد غضاضة في الإفصاح عن مشاعرها الحقيقية مخاطبة حبيبها: «هذا الجسد ينتظرك منذ تسعة أعوام، حتى ذلك الزوج لم يستطع احتلال هذا الجسد أو احتلال هذا الحب، لقد كان قدرا ساخرا لمدة تسعة أعوام، لقد كان زوجا في فراشي، ولكن ليس في روحي، لقد كنت في كل ليلة لك ومعك، كل ليلة تركت لك الباب مفتوحا، ليدخل طيفك الساحر، وليضمني بجنون» (ص 18). لا تتردد القصص في التمرد على الزوج وقد أصبح شيئا، وعلى الزواج إذ غدا سجنا لأنه لا ينبني على الحب بل على الواجب والرتابة وتفريخ الأطفال، ذلك أن الحب في المجموعة هو موضوع دائم للعطش، لا يسلم منه أي كائن، يختلط بالعجائبي والسحري والواقعي، ويفرض منطقه على الجميع سيدا لا راد لكلمته. ففي قصة «رسالة إلى الإله»، تعبر الشخصية الرئيسة عن سخطها على الإله الأكبر زيوس لأنها تريد أن تتحرر، تتمنى لحظة حب واحدة. أهذا كثير على إله السماء؟ أكثير أن تتمنى رجلا يحبها دون نساء الأرض؟ هي تشتهي مخاصرة حتى آخر العمر، لقد كفرت بإله السماء الأصم الذي لا يسمع شكواها» (ص 02). لبى الله زيوس طلبها، فخلق هاديس إله الموت الذي صمم على أخذها دون نساء الأرض. وهنا تتوالى صور العطش ملتحمة بصور يلتقي فيها الحب والموت واللذة: «جاء مسرعا وعطشان... امتدت يده السوداء القوية إلى تلابيب روحها، سكن ما بينها وما بين جسدها، ملأ ذاتها العطشى... كانت حشرجات الموت رائعة لذيذة... شعرت بسعادة العشق، وقبل أن ترحل مع هاديس إلى مملكة العطش، أرسلت زهرة شكر للإله زيوس» (ص 22). وكما يأتي الحب مختلطا بالموت في «رسالة إلى الإله»، يحل حاملا معه الحياة في قصة «الفزاعة»، فبفضله تنبعث الروح في ذلك الكائن الفزاعة الذي لا ينتبه إليه أحد، بملابسه الرثة، وقبعته القديمة، وخروقها الكثيرة وقدماه الخشبيتين، وفمه المخاط على عجل، وجسده المصلوب ليل نهار، وقلبه المصنوع من القش، حسب الوصف الذي تقدمه القصة. ومع ذلك، فإنه لا يسلم من عدوى الحب، إلى حد أنه في نهاية القصة «استجاب لوجيب قلبه، ترجل عن مكانه، وقطع الحقل الصغير، داس دون أن يقصد بعض حبات الفراولة الحمراء، لم يقرع الباب، فتحه دون انتظار، ودخل إلى الكوخ» (ص 03)، سعيا إلى مواساة الحبيبة الباكية. كل الكائنات في القصص ممسوسة بداء الحب، من الإله زيوس حتى الفزاعة. إنه الحب الذي يصنع المعجزات فيجعل الفزاعة يتمرد على شرطه المؤنث اسما، المذكر قلبا، الجامد وضعا، الحي باطنا.

يمتلك الحب أيضا في المجموعة فعل السحر، فهو يجمع بين المتناقضات والمتنافرات، ويوحد بينها: الطبيب الأشقر والساحرة الإفريقية في قصة «تيتا»، وعزوز الأعور والجنية في قصة «الرصد»، والوسيم الروماني والمرأة القزم المسخ في قصة «امرأة استثنائية»، والفنان وهاجر المجنونة في قصة «سبيل الحوريات»، وهنا يغرينا الوقوف عند الدلالة الرمزية البعيدة لهذا اللقاء بين الفن والجنون، في إشارة إلى النبع البدئي الأول لفعل الإبداع، وهو الجنون والتمرد وخرق المألوف هكذا. بفضل التعطش إلى الحب، يلتقي البشر من كل الأعراق والألوان، ويتحد العقل والجنون، ويلتحم الإنس والجن، في أمكنة وفضاءات يختلط فيها الواقع بالأسطورة والخيال والحلم.

لا غرو إذن في ملحمة الحب والعطش هاته، أن تنتهي الكثير من الحكايات بأفعال تدل على البحث والترقب والظمأ: «الويل لمن يرتوي في سفر العطش الأكبر» (ص 41)، «تنهد شوقا ورغبة، كان مجنونا مسحورا، وخمن أنه لن يشفى أبدا» (ص34)، «أقفل باب الكهف على الرصد» (ص 48)، «طغى عليها صوت قطار منتصف الليل الذي غادر المحطة في رحلة جديدة» (ص 16)، «ضاعت في الصحراء، ولم يعن أحد نفسه ليبحث عن امرأة عاشقة قد اختفت في الصحراء في مهمة صحفية» (ص37)، «سبحت في بحر عينيه، وهي تغالب الدموع، وقالت له احك لي حكاية» (ص 58). «في الطريق توقف لعشرات المرات، حدق في كل الوجوه والمناظر، وأدرك أن من تبحث عنهم هم دائما أمامنا وأن الحياة يصبح لها طعم آخر عندما نتوقف عند جزئياتها... ولو كان ذلك التوقف عند مواد قطة» (ص 301). «ومن جديد عاد يحترف الانتظار» (ص 521).

يأتي في هذه النهايات - البدايات رصد الآتي وتوقع حكايات ستنشأ من جوف الكهف رمزا لعمق المخيلة المولدة للحكايات، في تقابل بين المحطة والكهف بوصفهما فضاءين للامتداد نحو الأغوار المليئة أسرارا، ويغدو القطار والكهف رمزا للبحث عن عملية اقتناص حكايات أخرى تنسجها المصادفات ويستحثها الظمأ إلى الحب، كما أن فضاء الانتظار والأمام هو الأفق المشرع على الحكايات. ألم يقل غابرييل غارسيا ماركيز نعيش كي نحكي عما عشناه؟ تصبح الحياة إذن تعلة للكتابة عنها. هذا ما تقوله هذه القصص: الكهف والقطار وطلب مباشر لسرد حكاية ترويها لنا من جديد الأديبة سناء شعلان في مجموعة أخرى ننتظرها على أحر من العطش.

---

(1) قراءة في المجموعة القصصية «قافلة العطش»، د. سناء شعلان، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2006



«السرد الغرائبي والعجائبي» للدكتورة سناء شعلان:

رصد الحدود الفاصلة بين «الغرائبي» و«العجـ



جعفر العقيلي

تعددت الدراسات التي تناولت السردين الغرائبي والعجائبي عادّةً إياهما سرداً واحداً يقوم على تجاوز الواقع، ويتماس مع قصص الخوارق التي تمزج بين نقيضين هما: العقلانية التي ترفض كل ما لا يقبل التفسير، واللاعقلانية التي تقبل بعالم غير عالمنا له نظامه ومقاييسه المخالفة لتجربتنا البشرية. دون الالتفات إلى الحدود الدقيقة التي تفصل بين هذين النوعين من السرد - المثقلين بالرموز والدلالات والإيحاءات - من حيث الزمان والمكان والخلفية الثقافية والتراثية التي تحكم العوامل المؤسسة لهما، ففي حين يرتبط الغرائبي بالزمان والمكان، فإن الحدث العجائبي يجيِّر لحساب الزمان.

في ظل هذا الفهم، يأتي كتاب «السرد الغرائبي والعجائبي» للباحثة والأكاديمية الأردنية سناء شعلان، محاولاً التفريق بين السردين الغرائبي والعجائبي، راصداً الحدود الفاصلة والمتداخلة بينهما، ومسلطاً معطيات هذا التمييز على نصوص أدبية (روائية وقصصية) تتعالق، بشكل أو بآخر، مع هذين السردَين.

بداية، ترى شعلان أن السرد العجائبي يسعى، في مزجه العالَم الواقعي المحسوس بعوالم أخرى من إنتاج الخيال بما فيه من شخصيات غير حقيقية، إلى إقناعنا بأن هذه الشخصيات موجودة، والتردد الذي يُظهره القارئ تجاه القبول بهذا النوع من الشخوص أو الأحداث هو المسوّغ الوحيد لوصف هذا الأدب بالنوع الغريب (أو الغرائبي) والعجيب (أو العجائبي).

فجنس «العجائبي»، كما توضح شعلان، يتحدد إذا قرر القارئ أنه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة يمكن تفسير الظواهر بها. أما إذا قرر أن قوانين الواقع غير ممسوسة وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة فإنه يدخل عالم «الغرائبي»، وفيما يرتبط «العجائبي» بالحاضر ويقوم فيه (زمن التردد والقراءة)، حيث يطابق العجيبُ ظاهرةً مجهولة لم تُرَ بعد، وهي آتية من المستقبل، فإنه يتم في «الغريب» العودة بما لا يقبل التفسير إلى وقائع معروفة، وإلى تجربة مسبقة، موجودة قبلاً (الماضي). وكثيراً ما يتداخل «الغرائبي» و«العجائبي» في النص الواحد، ويصبح إيقاف كل منهما عند تخوم واضحة أمراً صعباً يحتاج إلى مهارة ودقة، وقدرة على التأويل وجمع شتات الظواهر والأحداث وردها إلى الواقع واللاواقع.

وتتسم روافد «العجائبي» و«الغرائبي»، كما تبين شعلان، بسمات عدة تُغني السرد الحديث، وتفتح الأبواب أمامه على عالم اللاواقع والاستثنائي، وتتميز هذه الروافد بغناها وتنوعها وبشمولها عصوراً عدّة وأجناساً أدبية مختلفة، وبمرونتها وخصوبة خيالها، ومنها: الدينية، الأسطورية، التراثية التاريخية (كالقصص العاطفية الاجتماعية والقصص الرمزية وقصص الحيوان والمناظرات الخيالية وقصص الأمثال)، كتب التراث الصوفي، كتب التنجيم، السير الشعبية، بالإضافة إلى الروافد العلمية، والمدارس الأدبية الحديثة.

وتعد شعلان الدمجَ بين «الواقعي» و«الغرائبي» في بنية الخطاب الروائي من أهم مظاهر الخصوصية الإبداعية والرؤيوية في النتاجات العربية عامة، والأردنية خاصة التي شهدت منذ ثلاثة عقود انكساراً وانزياحاً عن التقاليد الروائية، وارتياداً لعالم غرائبي فانتازي يتحدى قيود النوع وأعراف الواقعية، وينتج سرداً يتوافر على إمكانيات تصويرية وتخيلية وتعبيرية وإيحائية، إلى جانب التمثّل السردي للمرجعيات التاريخية والاجتماعية والأسطورية والحكائية التي تستحضر موروثاً غرائبياً متجذراً في الموروث الشعبي والوطني والقومي والعربي.

وبعد دراستها لنماذج من الروايات الأردنية التي قامت بنيتها على السرد الغرائبي، ومنها: «براري الحمى» لإبراهيم نصر الله، «صم بكم عمي» لأحمد الزعبي، و«ذئب الماء الأبيض» لإبراهيم زعرور، تخلص شعلان إلى أن السرد الغرائبي في الرواية الأردنية يقدم تصوراً خاصاً للواقع يمتح ابتداءً من أرض الحدث، ويستعين بمعطيات التراث والتاريخ وشواذّ الأحداث في بناء توليفة سردية تتمخّض عنها بنية سردية لا تخترق الحقيقي والواقعي بل توازيهما، وتلتقط، بذكاء وانتقائية فنية وفكرية، مواقفَ خاصة منهما وتضخمها أو تزيحها إلى حيث الضوء لتشرّح الواقع اليومي وتعرّي مواقفه وتجعل عيوبه ومناقصه في مواجهة

ـائبي» في السّرد



القارئ الذي لا يجد صعوبة، بعد قراءة متأنية، في التقاط الفكرة، وفك الترميز الذي يحمل دلالات خاصة تتفيأ ظلال الواقعي المحسوس في الحياة اليومية. فالسرد الغرائبي يتيح لنا التوقف عند مواقف ما كنّا لنقف عندها في ديدن حياتنا السريعة المضطربة.

أما البنية العجائبية في الرواية الأردنية، فقد وظّفها، كما توضح شعلان، عددٌ من الروائيين قام معمارهم الروائي على السرد العجائبي الذي يخترق حدود الطبيعة ويهمّش قوانينها ويخضع منطقنا وإدراكنا لقوانين عالمه، ويدخلنا في اللعبة السردية بعد أن نعطيه مقاليد فهم ذلك العالم، فيخرج الخيال من جنس متخيل سائب إلى جنس متخيَّل يسنده وعيٌ ولغة متميزة وأدوات إبداعية قادرة على ارتياد عالم المجهول ونقد الواقع.

وقد استفاد الروائي الأردني، بحسب شعلان، من مساحات هذا السرد اللامتناهية، وجعل ارتياد عوالمه تحدياً أدبياً تمخّضت عنه أعمال روائية كان لها نصيب من الشهرة والريادة في هذا المضمار، وقد بدأت الروايات العجائبية في الظهور على الساحة الأردنية منذ الخمسينيات من القرن الماضي، وأصبح هذا النفس السردي ذا حضور كبير في الأعمال الروائية الأردنية في السبعينيات وما تلاها. وتدرس شعلان في هذا الباب روايات عدة، منها: «متاهة الأعراب في ناطحات السراب» للراحل مؤنس الرزاز، «سحب الفوضى» ليوسف ضمرة، «المقامة الرملية» لهاشم غرايبة، «القرمية» لسميحة خريس.

وتلفت شعلان إلى أن السرد العجائبي في الرواية الأردنية يستلهم الموروث الإنساني كاملاً في ضوء ثقافة المبدع ومعطيات موهبته ومجريات أحداث واقعه ليضطلع بمهمة تشكيل عالم كامل في أرضية عجائبية وأدوات عجائبية تسند الحدث الخيالي، وتنقله من أدب متخيل إلى وعي خاص، وإدراك تهيمن عليه الفكرة، وتجسده لغة تحمل على عاتقها رسم هذا العالم وترك الباب مواربا لدخول القارئ والمتلقي الواعي الذي لا يعدم الوسيلة لإعادة ترتيب هذا العالم العجائبي وفق صورة حقيقية لعالمه الذي يحياه ويعيش واقعه.

فالسرد العجائبي في الرواية الأردنية، كما تؤكد شعلان، أثبت مقدرته على تجاوز عالمه المغلق دون عالمنا، وبرهن على أن الأديب الأردني استطاع بموهبته الفذة أن يستثمر العجائبي ليعبّر عن الواقع، ويخلق عالماً موازياً له، يتيح للمتلقي أن يؤول الحدث بعيداً عن الفكرة المباشرة.

وتدرس الباحثة السرد الغرائبي في القصة القصيرة، في الباب الثاني من الكتاب، مبينةً أن البنية السردية الغرائبية أعادت بناء هيكل الشكل على حساب السرديات التقليدية التي ترمي إلى تجاوزها سعياً لتأسيس وعي خاص. وقد بدأت هذه البنية السردية تتسرب إلى القصة القصيرة في الأردن تسرباً ملحوظاً.

ومن خلال قراءة شعلان لمجاميع قصصية منها: «أحزان كثيرة وثلاثة غزلان» لجمال أبو حمدان، «عود كبريت» لأحمد الزعبي، «لا أقسم بالشمس» لعبد الله الشحام، «المتحمسون الأوغاد» لمحمد طملية، «بلا قبيلة» لفايز محمود، ترى أن السرد الغرائبي يتعالق بشكل واضح مع البنى السردية في القصة القصيرة، بل يجيز لنفسه أن يكون البنية الوحيدة في كثير من القصص، وسبيله إلى ذلك اقتناص المواقف الاعتيادية التي تضج بذلك الغريب المضحك قليلاً والمحزن غالباً، ومن ثم تسلط الضوء عليها ضمن بؤرة حدثية مكثفة تنتخب أفراداً كسروا المعتاد، واستحلوا انتهاك الشريعة اليومية المألوفة، وفضحوا بذلك واقعهم الذي كثيراً ما يصبح وحشاً يطحن أفراده الضعفاء ولا يبالي بأحزانهم، فالسرد الغرائبي يتحول إلى أداة تلمز الواقع، وتفضح عورته، وتعرّي جسده البغيض أمام القارئ شرط أن يمتلك ذائقة إدراكية تجيز له تجاوز النص الموجود، والبحث عن النص المفقود فيما يقرأ، عندها فقط يملك القارئ زمام السرد، ويصبح قارئاً مبدعاً يعيد إنتاج ما يقرأ، لا مجرد قارئ متلق حسْب.

وفيما يخص السرد العجائبي في القصة القصيرة الأردنية، تذهب شعلان، بعد دراستها لمجاميع قصصية أردنية مختارة، ومنها: «زائر المساء» للراحل خليل السواحري، «البحث عن قطعة صابون» لأحمد الزعبي، «طقوس أنثى» لسامية عطعوط، «صرخة البياض» لجميلة عمايرة، «ضيوف ثقال الظل» لجعفر العقيلي، «رحيل الطيار» لنايف النوايسة، إلى أن هذا السرد بات نمطاً سردياً لا يمكن إنكاره أو إغفال وجوده، لا سيما في ضوء غزارة الكتابات الموظفة لهذا الاتجاه من جهة، وفي ضوء قيمة هذه الكتابات فنياً من جهة أخرى، مشيرة إلى أنه جرى توظيف هذا السرد عند كثير من الأدباء الأردنيين منذ السبعينيات، وكان تيسير السبول أول من تسرب إلى كتاباته هذا النمط السردي.

وبعد دراسة مستفيضة للسردين الغرائبي والعجائبي، في منتخبات إبداعية أردنية في الرواية والقصة القصيرة، تخلص شعلان إلى أن السردين الغرائبي والعجائبي أبرز وضوحاً وأكثر استخداماً في القصة القصيرة في الأردن عمّا هو في الرواية، عازية ذلك إلى أن الرواية تشغل حيزاً زمانياً ومكانياً كبيراً يعزّ على أي كاتب أن يملأه بالسردين الغرائبي والعجائبي اللذين يحتاجان إلى قدر أكبر من الموهبة والخيال. بينما تكون الأمور أسهل في القصة القصيرة التي يعمد إليها الكثير من الكتاب لتوظيف هذين السردين.

سناء شعلان: السّرد الغرائبي والعجائبي في الرواية الأردنية والقصة القصيرة في الأردن 1970-2002م، ط2، قطر، الدوحة، 2006.



في مجموعتها القصصية (الهروب الى آخر الدنيا)

سناء شعلان تكشف عن توجعات الإنسان وتشظيات الواقع المهزوز

القاصة والروائية سناء كامل شعلان من الأسماء الأدبية التي استطاعت خلال مسيرتها الإبداعية أن تشد إليها الأنظار بقوة، وأن يلتفت إليها الناقد العربي ويدرس أعمالها سواء في القصة القصيرة أو الرواية، سناء شعلان هذا الاسم الذي أخذ موقعه الإبداعي على خريطة الإبداع العربي بقوة وخاصة الساحة الثقافية الأردنية، وقد حظيت النتاجات الإبداعية للمبدعة شعلان بالعديد من الدراسات والمتابعات النقدية لتميزها، هذا إلى جانب أنها أكاديمية ناجحة وتعد أيضاً من الأسماء النقدية التي سيكون لها دور مهمٌ في حياتنا الإبداعية والنقدية.

فأعمالها الأدبية منذ مجاميعها القصصية (الجدار الزجاجي) و(الكابوس) و(احكي لي حكاية) وكذلك روايتها (السقوط في الشمس) التي احتفي بتوقيعها في معرض الكتاب الأخير في الأردن ولاقت هذه الرواية نجاحاً كبيراً، والأديبة شعلان حصدت أعمالها القصصية والروائية العديد من الجوائز المحلية والعربية عن جدارة.



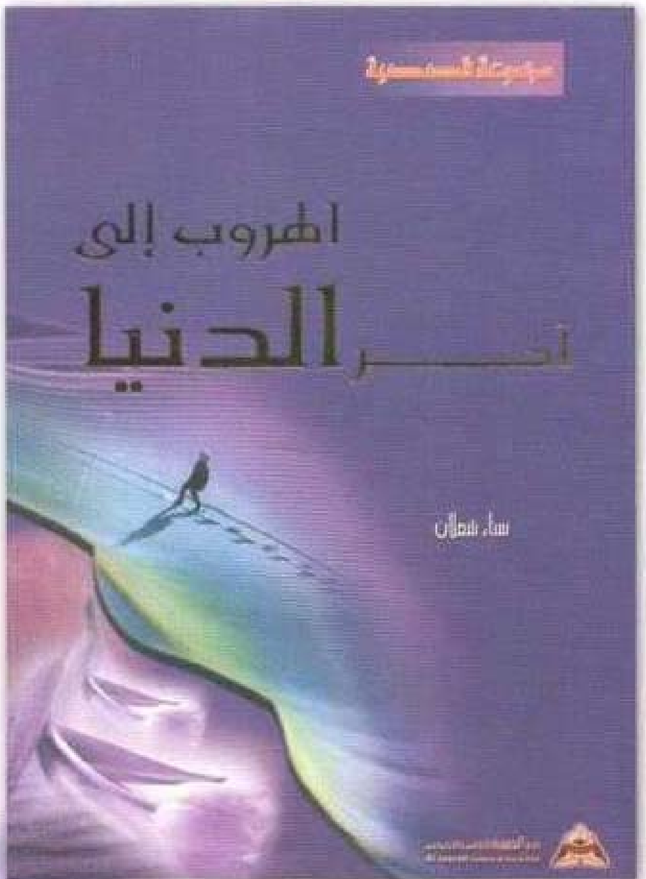
عمر أبو الهيجاء

مؤخراً صدرت للأديبة سناء شعلان مجموعة قصصية عن نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي في دولة قطر أسمتها (الهروب إلى آخر الدنيا)، ضمن مجموعة من القصص القصيرة هي: (لحظة عشق، سعادة الرؤية، باميلا الصغيرة، عروس النيل، دعوة زفاف، الهروب إلى آخر الدنيا، دعوة إلى الحب والحياة، أنامل ذهبية، عينا خضر، كرنفال الأحزان، الملاك الأزرق، الغرفة).

والمتتبع لأعمال الأديبة سناء شعلان يلحظ اشتغالها الدؤوب على نتاجها الأدبي سواء في القصة أو الرواية، حيث تبرز إمكاناتها في السرد من خلال لغتها المشعرنة وحداثة النص القصصي الذي يواكب تطور القصة القصيرة، وكما تبرز دقة عينها اللاقطة للمشاهدات اليومية التي ترسمها بأدق التفاصيل وتسردها عبر تجليات روحها المشبعة بالطيران لتحلق بنا في فضاءات أكثر اتساعاً وأكثر جرأة في سكب مخزونها الفكري والمعرفي في سياقات النصوص التي تعكس قدرتها وثقافتها ومخيلتها الخصبة التي تسعى من خلالها إلى التقاط شخصياتها المهمشة والمقموعة التي معظمها تمثل هذا الواقع المهزوز والمتشظي، وأحياناً نراها ترسم بلغتها المكثفة صور الحياة عبر شخصيات تواكب عجلة الحياة المسكونة بتناقضات هذا الكون المتلاطم الأمواج، وكذلك نرى القاصة تكشف في سياقات نصوصها عن المسكوت عنه بجرأة وضمن حبكة قصصية مشغولة ومدروسة تستوقف الدارسين من نقاد وقراء وتجعلهم في حالة من الدهشة، خاصة في قفلات القصص التي لا يتوقعها كل من يطلع عليها.

وأحياناً تلجأ القاصة إلى توظيف الأساطير والموروث العربي والشعبي في حياكة النصوص لتقدم لنا أدق المعلومات، هذا التوظيف الذي يعد عنصراً أساسياً في بناء القصص ويمنح سردها بعداً دلالياً وفنياً وتقنياً ومعرفياً حين توظفه بطريقة تستطيع من خلالها إسقاطه على واقعنا المعيشي، وبالتالي يعكس قدرة القاصة على الإمساك بزمام القصّ والارتقاء به ليكون أنموذجاً جديداً بعيداً عن النمطية المتعارف عليها في فن القصة.

ففي قصة (الغرفة الخلفية) التي هي أقرب الفانتازيا والتي ترسم فيها حالة الفقدان فقدان الأم لبطلة القصة مما يجعل البطلة في حالة إرباك دائم مما حولها، وتجعلها فاقدة لتوازنها



تسيطر عليها الكوابيس الداخلية، إضافة إلى حالة التخيّل التي تصيبها لترى فراشها بلون الدم، وهذا يؤدي تهيؤات بأن أرواح شريرة تسكنها ولجوئها إلى العرافة والاعتماد على المشعوذات والمعتقدات الشعبية في العلاج إلى غير ذلك. وتقديمها القرابين والنذور لطرد هذه الأرواح. لكنها رغم كل ذلك كانت لا تؤمن بهذه الشعوذات وترفضها، هي بحاجة إلى من يقف إلى جانبها ويعينها في وحدتها القاتلة. هذه قصة من الواقع تقترب منه وتعالج القضايا الإنسانية وتكشف إلى حياة مليئة من هذه الشخصيات التي تعيش دوامة الصراع والهلع والفقدان.

أما قصة (دعوة إلى الحب والحياة) تدور أحداثها أيضاً حول الفقدان، حيث أنها الفتاة الشخصية الرئيسية في القصة فقدت حبيبها (الزوج)، وتعيش بعده في حالة التوتر والقلق من هذه الغاصة بالأحزان، حيث كانت تتابع معه قراءة مقالات أحد الكتب يومياً، ومن خلال إصرارها أرادت أن تقابل هذا الصحفي الذي يدعو إلى التفاؤل وخاصة أنها تعيش حالة الفقدان، وعندما دخلت عليه إلى غرفة نومه مستغربة ذلك حيث وجدته ممدداً على السرير إلى أن طلب منها نزع الغطاء عنه حيث كانت المفاجأة أنه بغير أطراف ذهلت مما رأته، وكان ذلك نتيجة حادث سير مما جعله الانفصال عن زوجته لكي لا تعيش مع إنسان عاجز، ضاربة لها معنى للتضحية علما بأنه كان يحب زوجته كثيراً، وأن الحياة لا تتوقف عند هذا الحد، فاتحاً لها بوابات الأمل والحياة، مما جعلها بعد مغادرتها منزل الصحفي أن تعيد التفكير بنفسها وتخرج من دوامة الأحزان وتنطلق إلى الحياة من جديد، هذه قصة تشتبك مع الحياة وتقرأ تفاصيلها اليومية وإن غلبت عليها السوداوية أحيانا إلا أنها حالات معاشة ونتعيش معها يومياً، أي أنها أي القاصة مشغولة ومنغرسة هموم الإنسان العربي وخاصة المرأة العربية تحاورها عن وتبث أوجاعها وتعاين معاناتها وعذاباتها بدقة وأسلوب لا من الدراما إنسانية موجعة.

ولا بد من الإشارة، إلى أن القاصة سناء شعلان تتمتع بلغة طازجة ملأى بالحيوية، مما جعلها تكتب القصة والرواية بجدارة وبقدرة هائلة على السرد، مصحوبة بالمفارقات معتمدة فيها على نقد الواقع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، مستمدة ذلك من أهمية الموضوعات وعدالتها التي تعالجها بفنية تنم عن مراس في الكتابة الإبداعية.

هذا إلى جانب ثقافتها ومعرفتها التي مكنتها أيضاً اقتحام مناطق كثيرة ربما تكون غير مألوفة في الأدب، أي أنها تنبش الكثير عن المسكوت عنه وتعريه بهدف إيصال الفكرة الكامنة في جوانبه الأشياء، جوانية الإنسان، هذا الانسان المصاب ببرد الروح وتلوث الواقع المريض، وهذا يظهر جليا في معظم مجموعاتها القصصية وبالذات مجموعتها التي نحن بصددها.

لم أتمكن من معالجة جميع القصص في هذه المجموعة لأنها تصب في بوتقة واحدة هي التمرد على الواقع والكشف عن خبايا النفس البشرية بكل تفاصيلها، قصص تحاكي توجعات المرأة وتوجعات الإنسان وتكشف أيضاً عن جراحات كثيرة في جسد الأمة.

سناء شعلان: الهروب إلى آخر الدنيا، ط1، قطر، الدوحة 2006.



رواية السقوط في الشمس

الكتابة عبر ذاكرة مسكونة بالشتات

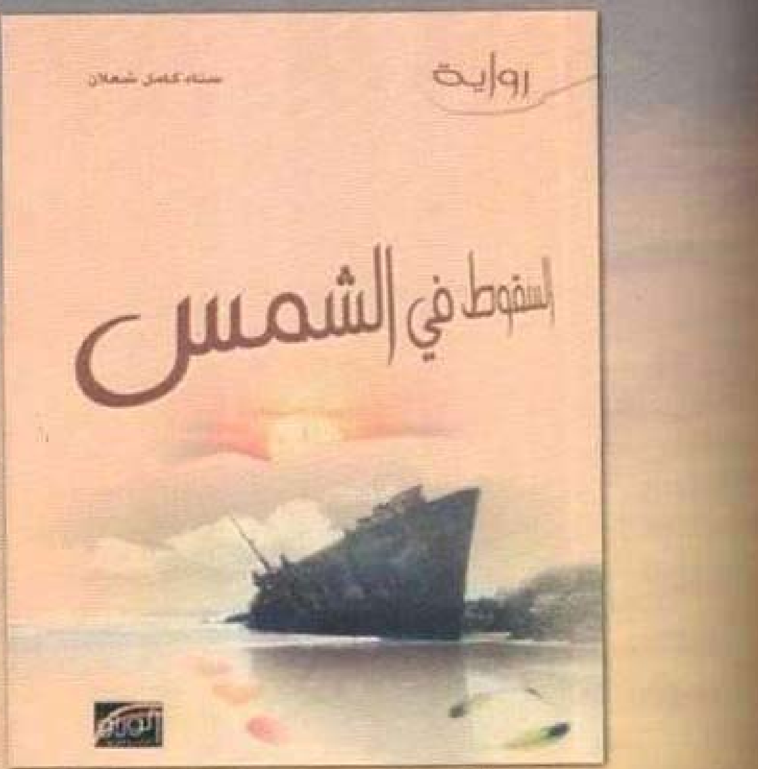


طاهر البربري

إن ممارسة فعل السرد عبر الذاكرة - بعبارة أخرى، تقنية الـ(Flash Back) يسم الكتابة الروائية بنكهة خاصة قوامها الانتقائية أحياناً، والبطش بالتفاصيل في أحايين أخرى كثيرة، وربما الشطط والإسهاب، إضافة إلى انحياز الذاكرة - بشكل عام - لكل ما يجعلها في مهب النزيف والبكاء، وكأنها - أعني الذاكرة - تهفو للشجن. ربما كان هذا الكلام في مجمله انطباعياً، غير أن قيمته التطبيقية على رواية السقوط في الشمس2 للكاتبة الأردنية «فلسطينية الأصل» سناء شعلان، تجعل منه مفتاحاً لشفرتها السردية، وآلة ولوج إلى ما ينطوي عليه هذا النص الروائي من ممارسات تطيح بالثابت الأليف في كتابة الرواية. على أية حال، أبداً لم تتموضع الرواية في إطار أليف مدجن يلتزم بالقوانين أو يخضع لأعراف الممارسة الإبداعية، إن وُجدت، ففي كل مرة تنفتح الرواية على موتها - على حد تعبير النقاد - تقوم بصياغة حياة جديدة في هذا الموت. فالرواية هي «المرونة ذاتها، إذ أنها تقوم على البحث الدائم وعلى مراجعة أشكالها السابقة باستمرار. ولابد لهذا النمط الأدبي من أن يكون كذلك، لأنه يمد جذوره في تلك الأرضية التي تتصل اتصالاً مباشراً بمواقع ولادة الواقع» 3. وحينما تعبر الرواية عن الموت فهي تتضامن مع رولان بارت الذي يرى أن هناك صلة بين الرواية والموت 4. ومن ثم تفتح الرواية باب الأسئلة حول مآل الكتابة الروائية وانفتاحها على الفنون الإبداعية الأخرى في محاولة للخروج بها - أعني الرواية - من مأزق العادة. أما تضفير الأسطورة واللعب في فضائها فهو، أيضا، إحدى حيل الذاكرة لتوظيف واقعها الثقافي والمعرفي خشية الانسحاق تحت بيادة الواقعي المعتاد.

في رواية السقوط في الشمس تتجلى رغبة الكاتبة في الفوز بلحظة بوح طويلة ممتدة لا تستهدف شيئاً ولا أحداً. الكتابة بغية الكتابة دونما الثرثرة تحت وطأة قضايا كبيرة وضلالات هائلة. الثرثرة لأجل الثرثرة الجميلة دونما التزام كلاسيكي بما تفرضه علينا الأيديولوجيا من محنة الالتزام الرتيب برهبوت قواعدها ورسائلها. الصفحات الأولى من الرواية تؤسس بعفوية لهذه الرؤى الانطباعية البسيطة. الأسطورة في مقابل الواقع الفادح. البوح في مقابل الالتزام بالبناءات المنطقية أو بالأحرى الالتزام بـ «دوغما الحياة». الثرثرة في مقابل الروح السجينة في غياهب أحلامها. ففي الأسطورة تتجلى ملامح الحياة - الحلم. الحلم بالحياة الذي هو في الحقيقة أجمل من تحققه، أجمل من الواقع حتى ولو أتى الواقع بكل ما نشتهي على جناح الصبح. الكتابة في مقابل الصمت برتابته وعفونته. بالضرورة ستكون اللغة المجازية أحد أهم أدوات هذه الممارسة السردية. اللغة السردية التي تتوازى - دون شك - وقسمات البوح (الجواني) من ذات مسكونة بأساطيرها التي تمثل أدوات تشكيل العالم وإعادة إنتاجه. إن العاشق في هذه الرواية أيضا هو نسيج غريب لا تستقيم قسمات هويته الإنسانية من بداية الرواية حتى نهايتها. الشخصية المحورية في الرواية (لم تذكر الكاتبة اسم نقطة ارتكاز فعلها السردي، فظلت الأنثى العاشقة محددة الملامح والقسمات عبر محيطها الاجتماعي وربما السيكولوجي أيضا، وكذلك الطرف الآخر في العلاقة - شديدة الهشاشة، بالغة القوة في آن) إلا أن الأسماء - اسمها واسمه - ظلا في غياهب المجهول. ربما كان محو الأسماء يمثل نوعاً ما من الاستعاذة بالخفاء من شرور العلن. ربما أرادت سناء شعلان أن تمنح بطلي





ما يشبه اللوجو logo الروائي بحيث
كيانات موسومة بالعشق وموصومة
كيانات آدمية يتكرر وجودها طالما ظلت
تكرر في صيغتها - صيغها الثابتة في ذات
الجغرافيا. ولذا بدت شخصياتها (حتى
الشخصيات التي أنعمت عليها الكاتبة بهوية
الاسم) وقد أخذت هيئة المجاز الآدمي لتتضامن
المجازية والآدمي المجازي في شن حرب على
وصمه الشتات كما ذكرت آنفاً. ولكن الآن يقف
هذه الرواية ويعيد سؤالاً كان قد طرحه جاك
من قبل حول المجاز ونقل المعنى حين قال:
تماماً بأن القارئ يستوقفني هنا. ويسألني:
تكن الصورة المجازية انتقالاً للمعنى. فكيف
لتعبير ما أن يكون مجازياً قبل أن يكون
معنى حقيقي؟» 5 أليس هذا العالم الوارف
الشخصيات المجازية واللغة المجازية أيضاً،
مرآة لعالم منتفخ حد الموت بالواقعية المولعة
الآدمي من هامش الحياة في الحياة إلى
الحياة في المجاز؟!

اتفاق ضمني بين الكاتبة والكتابة على سرد
في سياقات مجازية عبر ذاكرتها المولعة
البناء المنطقي للعالم. الذاكرة التي أنهكتها
الواقعية فأدمجت عالمها المعيش في عالمها
الأسطوري. فبطلة الرواية، التي هي ساردتها
مسرحة في نفس الوقت، لا تجد مبرراً معقولاً في
تتعامل مع الحياة باسمها الواقعي وتسحب نفس

الفكرة على حبيبها الأول والأوحد. فهي ترى أن الأسماء تحديد لمجالها الحيوي، وربما كانت مسخاً لوجودها: «ألم أقل لك إن الأسماء أسخف ما نحمل ويحمل غيرنا». 6 ص 242. وهي لا تمنح نفسها اسم أرتيمس ولا حبيبها اسم هليوس رغبة في الأسماء، بل اتفاقاً مع ذاكرتها على العيش في أسر أي شيء، أي شيء إلا الواقع. العيش في أسر الأسطورة الذي هو أكثر روعة من الانتماء لواقع يفضي إلى حياة الخسران. حتى اسم التمثال (تمثال تخرجها من أكاديمية الفنون) أعطته اسماً أدمجت فيه الحب بالمنع فصار اسم التمثال «إليك». وبذلك ينبثق من هذا الاتفاق الضمني اتفاق آخر قوامه تهميش الواقع كلياً، لتبدو عملية الحكي عنه أقرب إلى نوع من البحث في ذاكرة في دهاليز ذاكرته حاولت فعل النسيان كثيراً، فلم يمنحها النسيان سوى الشتات.

«الكل يسير مسرعاً ففي مثل هذا الصباح الباكر تستقبل المحطة الكثير من المسرعين وأصحاب الحاجات والوظائف والأعمال. إلا أنا فأجلس بهدوء أرقب الوجوه. أتحسسها بحنو غريب. بحنو الأم التي تفتقد صغارها، كما أفتقد أحلام بالذات دون إخوتها. أفتقدها بقدر ما أخشى والدها. لأول مرة أخشاه. لطالما سببت له الحزن. لقد أرادني حبيبة فلم أعطه غير زوجة بليدة وحفنة من الأبناء وحياة هادئة ورتيبة إلى درجة الغثيان. أخشاه لأنني أهنته عندما حزمت حقائبي دونما أي سبب وتركت أبنائي بل تركت حبيبتي أحلام باكية ووحيدة تحدق في وجه أبيها المخذول وامتطيت أشواقي وقطعت نصف الأرض لأعود إلى هنا. لقد وصلت قبل ساعات قصيرة إلى البلد وهرعت إلى القطار. وها أنا ذا لا تفصلني عنك إلا دقائق قليلة». 7 هكذا تنطلق الرواية بما يشبه المونولوج الطويل الذي تتشكل قسماته عبر لغة شعرية رهيفة. فهي - أعني البطلة - تختلف تماماً في هذا المشهد عن الجميع، إذ أنها لا تتماس مع عالمها الملموس بأي صورة من الصور. هي على عكس جميع الركاب في المحطة تجلس لتترقب، لتستجمع عالمها من شتات الذاكرة. المحطة هي المحطة في كل بلاد الدنيا. أما هي فواحدة فقط، تعيش في أسر عالمها الخاص وأيامها الفائتة. إنها حياة، في الحقيقة، فالتة من ربقة الواقع، تماماً مثل صاحبتها المنفلتة من ربقة المنطق. إنه السعي الدءوب للحياة بأثر رجعي، وإلا لما كانت الحكاية بأبعادها الناقصة، وعلاقاتها المبتسرة. الابتسار يهمي ليعصف بكل شيء، في عالم هذه الرواية. الاكتمال الوحيد هنا هو للأسطورة، لأنها كاملة في وعينا - وعيها - بعبارة أخرى في ثقافتنا. العشق هو آفة العشاق. هكذا تريد سناء شعلان أن تقول وهي تؤسس لبطلة لا ترتوي إلا بالسقوط في القيظ - الشمس. في محطة القطار تبحث عن العم أبو علي. والعم علي ليس سوى فقاعة تطفو قليلاً على سطح العالم ثم ما تلبث أن تختفي مثل آخرين وأخريات. البطلة أيضاً في هذه الرواية، مثل آخرين كثيرين، وأخريات كثيرات، فقاعة لكنها كبيرة نوعاً ما، تطفو على سطح الحياة بأحلامها، وأوجاعها ثم ما تلبث أن تتلاشى تماماً مثل علاقة الحب الطويلة الممتدة مع هليوس الأسطوري الذي استعاضت به عن آدمي تجمد فيها وتجمدت هي، فيه.

من الفصل الثاني تتذكر لقاءها الأول بالبطل. وكأنها منذ اللقاء الأول تؤسس لعلاقة تبحث عن هزيمتها في داخلها. تصفه بـ «هليوس الجميل إله الشمس والرجولة والأدب»، وتتفق كل ذاكرتها في وصف كل شيء فيه. لقد تقمصت الروائية حالة البطلة فمنحتها عشرات الصفحات من الكتابة كي تفتح أبواب روحها وتتكلم عن حبيبها الأسطوري. هو من الداخل «هو الأسطوري، هو الكائن ذو الجسد المثالي - العاشق كما ينبغي أن يكون لأنه في الحقيقة ليس ابناً لواقعنا. لكنه ابن



المخيلة الأسطورية لامرأة أدمجت وجودها المادي بولعها الأسطوري: «أزعجني تأخرك، فأنا على موعد معك منذ آلاف السنين. وها أنا ذا أنتظرك هنا متشحة باللون الأزرق الذي تحبه، دون أن أتأكد إن كنت سأراك بعد دقائق أم لا». 8 هي أيضاً تسمي نفسها أرتيمس إلهة القمر والصيد. أرتيمس التي بقيت دون حبيب أو زوج أو علاقات على غير شاكلة من سواها من الآلهات وعاشت حياتها وحيدة هائمة في الغابات... تقيم في بيت الضيافة مع صديقاتها وتدرس النحت في أكاديمية الفنون. هو أيضا نحات: «هكذا هو النحت وصنع التماثيل تقدها من الصخر وتشكلها بالأزاميل. لكن تبعث فيها الروح من شعلة قلبك وهائم فتك وموهبتك جسد من صخر وقلب من دم وعشق، الموت والحياة معًا. هذه هي فلسفة الحياة (الشيء يحمل نقيضه) وفلسفتي الشخصية التي طالما رددتها أمامك». 9

لقد نجحت سناء شعلان بشكل كبير في أن تقد شخصيات عالمها الروائي من ماهية وجودهم المادي لتعيد نحتهم من جديد في أسر عالمها - عالم شخصيتها المحورية. فمعظمهم يمثلون شريحة آدمية ما تلبث أن تتماس مع واقعها حتى تتمرد وتنقلب عليه. معظمهم يدرسون الفنون - النحت. بما يعني أنهم جميعاً مولعون بإعادة تشكيل العالم وفقاً لرؤاهم وتصوراتهم عنه. غير أن الكاتبة قد تعاملت بتعسف شديد حين وسمت شخصياتها بالتعسف والاتفاق على فكرة عدم وجود رابطة وجودية ضرورية بين الكائن واسمه، أو بين الكائن ووجوده المادي. فاسم البطلة يظل مجهولاً حتى برجها والمكان الذي عاشت فيه. ومع كل سؤال من البطل تكون الإجابة (...) وفي هذا ينبثق السؤال عن الهوية المادية وأهميتها. إنها بطلة الرواية التي تبحث عن نوع ما من التأسطر. (من أي مدينة أنت؟. من ..... في أي عام كنت تعمل هناك؟. في العام ......). فهي كعني الكاتبة. قد تنازلت عن ضرورة وماهية الأسماء بالنسبة لها ولحبيبها. غير أن، «للأسماء»، كما يقول ديفيد لودج، «العلم موقعاً غريباً ومشوقاً في ذلك الشأن، فآباؤنا يطلقون علينا أسماء ذات مغزى دلالي، أسماء ذات مغزى دلالي، أسماء ذات ارتباط سار أو مفعم بالآمال بالنسبة لهم، قد نحققها أو لا نحققها...... وفي الرواية، لا تكون الأسماء بلا دلالة. فهي دائماً تعني شيئاً ما حتى ولو كان المعنى السطحي العادي». 10 حتى الضابط سعادة الذي أمضى حياته في العسكرية، وأصيب بالشلل بعد ساعات من اجتياح إسرائيل للأراضي العربية 1967، وهو الآن عجوز يصر على معرفة واسعة بقراءة الطالع والتنجيم. إنه التحايل على الهزيمة الذي خلع الضابط من وجوده الحياتي الأليف إلى وجود خرافي اختياري، أراد التمترس والاستعاذة به من فداحة الهزيمة. الحياة خارج الحياة هنا في هذه الرواية هي الميكانزم الدفاعي ضد الهزيمة بأشكالها المتعددة. وتظل بطلة السقوط في الشمس مصرة على موقفها الإخفائي لكل ما يتصل بوجودها المادي. حينما يسألها سعادة عن برجها ترد بـ ..... في مشهد آخر نرى الضابط سعادة يجلس مع أنس صديقة البطلة. أنس وخطيبها الذي استدان منها مبلغاً كبيراً وسافر ولم يرسل لها أية رسائل من حينها. ويظل سعادة من جانبه يصر على عودته. ويتنبأ لفضيلة صديقة البطلة بأن هناك رجل سيحبها حد الموت. وحينما يحبها كاظم ويذهب إلى العراق لأجلها ويموت في العراق تبدو نبوءة سعادة وقد تحققت على المستوى الظاهري. وهنا تدشن الكاتبة سخريتها من قدرتنا على تزييف وعينا. إن من يحب بالفعل يحب حد الموت. أليس هذا صحيحاً ومنطقياً دون الحاجة إلى نبوءة سعادة؟!! سعادة أيضًا فقاعة تظهر على سطح السقوط في الشمس لبرهة ثم ما يلبث أن يختفي تاركاً خلفه لا أثر.

مروة أيضاً إحدى مكونات هذا العالم الروائي التي تحيا في أسر أساطيرها. فهي فتاة موهوبة تجمع معلومات عن الأساطير اليونانية من أجل مسرحياتها التي ستمثل فيها وتخرجها. أما نورما، الفتاة أرمينية صديقة البطلة في الأكاديمية تعشق وطنها وتعتز به لأقصى حد. شخصية نورما تكاد تكون نقطة الاختلاف بالغة القوة بين شخصيات هذه الرواية. ولعل المقايسة التالية ستخبرنا عن شخصية، هي في الحقيقة منتج ثقافة مختلفة ولذلك لم تحاول ذات مرة أن تطوي صفحة وجودها الحقيقي إلى وجودها الأسطوري. «من قال لكم أنني سأتزوج غير الذي أحبه. في بلادكم تطعمون الحب للنار، تلعنونه، تخفونه وكأنه الخطيئة. تفخرون بأحقادكم وكرهكم. أما حبكم فتخجلون منه، فيخجل منكم. أما في بلادي فشعبي يقدس الحب. يعلن انتظاره دون خجل، وعندما يأتي يستقبله بالطيب والزهور». 11 نورما هي الشخصية التي تنطوي على كثير من الحياة الحقيقية، فهي لا تقبل الفقد، ولا تعتبر أن الهزيمة نقطة تجمد وفناء للحياة. إنها الشخصية التي نحتتها سناء شعلان لتعلن غضبها على ثقافتنا التي تبجل الموت، وتعلي من شأن الانهزام والانصياع له. إن البطلة في هذه الرواية تعتبر - على حد تعريف جيرالد برنس - مؤلفا ضمنيًا، شخصية أخرى للمؤلف، القناع، أو الشخصية المعاد إنشاؤها من النص، الصورة الضمنية أو المضمرة لمؤلف ما في النص التي تعتبر قائمة خلف المشاهد ومسؤولة كذلك عن القيم والأعراف التي تلتزم بها». 21



غير أن المؤلفة الضمنية هنا لم تستطع أن تكتب نورما بأدواتها، بل كتبت نورما كما تريد نورما أن تكتب.

كاظم الذي كان يخدع فضيلة ويوهمها بأنه يدرس وأن أبوه ضابط مخابرات عراقي. بينما هو في الحقيقة عامل كادح وأبوه قعيد ومريض (لا يتوقف عن حب فضيلة والكفاح من أجل الفوز بحبها والزواج منها)، وشرف بعينيها الصغيرتين ووجهها المتمش وشعرها البني وأردافها الثقيلة المتهدلة. ونعم صديقة البطلة التي تعشق زراعة الخضروات والفواكه ولديها مستنبت خاص بها خياراتها في الحياة شديدة الإنسانية فقد تزوجت رجلاً على سبيل الإشفاق عليه من الفاقة عطفت على ضعفه ورحمت فقره، ونمر نصار الشاعر الفاشل بشخصيته اللزجة التي تطارد النساء. كلها شخصيات ترى العالم بعين الحالم النائم وليس بعين المتيقظ الواقعي، ومن ثم كانت صدماتهم مدوية بالنسبة لهم بينما كانت نجاحاتهم وإخفاقاتهم مجرد ريشة سقطت من جناح طائر ولن تمنعه عن الطيران. أما شخصية عيسى شبيه جيفارا الشاب الفلسطيني الذي يدرس النحت في الأكاديمية الوطني المتعصب لقضية بلاده والذي يحب البطلة من طرف واحد ويرغب في الزواج منها لينجب منها عشرة أولاد ليقدمهم لقضية بلاده، فربما يطرح لنا نموذجاً مختلفاً عن شخصيات الرواية وبذلك ينضم إلى نورما، فهو المناضل الرومانسي الذي لا ينسى أبداً وجه بلاده ينحت تمثالا (للمرأة الفلسطينية) بثوبها الداكن ونقوشه المتهرئة. الثوب طويل لكنه لا يخفي قدميها الحافيتين. بجانب قدمها اليسرى حمامة مسجاة لوي عنقها وكسر جناحاها. آثار تظهر شخصية تسافر لحضور زفاف أنس وترجع لحبيبها فتجد شرف عنده في البيت حيث كان في حاجة لمعونتها أثناء الحمى التي ردد فيه اسم البطلة كثيراً أثناء مرض (97). تطرد شرف وتطهو له الطعام. مشاهد الحب الكثيرة. هي رواية عن الحب الذي يأخذ منحىً أسطورياً. عيسى كان قد نحت عيسى تقول البطلة عن حبيبها إن وطنيته مزعومة تبخرت مع أول يوم في الاعتقال. البطلة تلجأ لحبيبها كي يساعد عيسى في محنته (الاعتقال) يرفض بحجة استقراره. يطلب منها تقليل زياراتها له في الأيام القادمة (أعرف أنك جبان....)، ص 411

الضابط الذي كان يحتجز عيسى طلبها لرسم بورتريه له لكنها رفضت. المشاهد الخافتة. تأتي ما يشبه القطيعة بينها وبين البطل وتمتنع عن مقابلته فترة. تكفل شرف التي تعتقل في الاعتصام (شرف صديقة البطلة) تصدها البطلة وتمنعها من صداقتها.

حضور مسرحية زميلتها مروة. تحكي عن المسرح وكيف أن مروة تتبنى على الأساطير اليونانية. حبيبها كان حاضر المسرحية. تحاول مقابلته بعد القطيعة. أجود (صاحب محل جنة أجود لبيع الزهور) شخصية تظهر البطلة تعمل لديه لبعض الوقت. درس الفلسفة بمنحة من بعض الجهات الثورية وآمن بالاشتراكية ثم ألحد ثم أسلم. طلب الزواج منها فرفضت. يسافر عيسى عائداً إلى فلسطين.

تزور البطل تجد شرف هناك. يبكي على شرف لأنها سافرت بعد أن تزوجت. بعد أن وجدت زوجاً غنياً يرعاها. «حبي لشرف شعور تقليدي يزول بنفس السرعة التي دخلت فيها حياتي. أما أنت، وأما تقديسي لك فهو لعنة لا تزول. وأعذب ما فيها أنها لا تزول. الاحتفال برأس السنة معاً في بيته. نوم في السرير مع بعض. دون أي ممارسة فعلية للحب. طلاق شرف لأن زوجها يفلس. البطل يتعاطف معها تعاطفاً ساذجاً. «شرف امرأة ضعيفة عاشت حياة صعبة. لم تعرف أباً. حلمت به دائماً. أمها وأخوها كانا بمثابة الأب لها»، ص 702. شرف حامل منه وأنه لابد وأن يتزوجها. ويتزوج شرف وتخفت العلاقة بينهما. تلتقي البطل بعد عدة مرات وتتلاشى وهج العلاقة بينهما. تبدأ في الذبول والتلاشي.

مروة أصبحت فنانة مسرح مشهورة.

نورما، تزوجت من حبيبها الأرميني كما تمنت دائماً.

فضيلة تزوجت من طبيب طيب وأنجبت طفلين رائعين.

هل اسم تمثال التخرج (إليك) كما هو. (أرتيميس وهليوس)

الرواية 82 في المحاضرة تتحدث عن حبها للبطل. الإسهاب في كتابة حبها وعشقها وتفانيها وإخلاصه لحبه سحره الذي لا يقهر ولا يوصف. الرجل الأسطوري.

• الهوامش

2 سناء كامل شعلان، السقوط في الشمس، رواية، الطبعة الأولى، مؤسسة الوراق، عمّان، 2006.

3 روجر آلن، الرواية العربية، ترجمة: حصة إبراهيم المنيف، الطبعة الأولى ص 19، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1997.

4 رولان بارت Rolan Baths الكتابة عند درجة الصفر، بوسطن Beacon 1967. ص 93.

5 جاك دريدا، في علم الكتابة Jacques Derrida . De la Grammatologi، ص 805 ترجمة وتقديم: أنور مغيث ومنى طلبة، الطبعة الأولى، المشروع القومي للترجمة، القاهرة 2005.

6 الرواية ص 242.

7 الرواية ص 21.

8 الرواية ص 61.

9 الرواية ص 91.

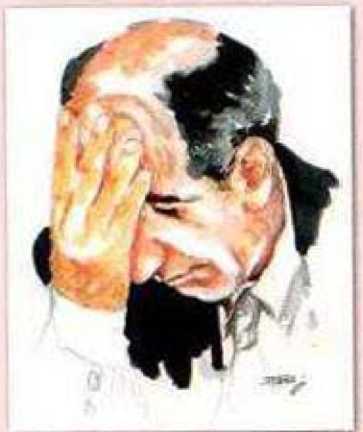
10 ديفيد لودج David Lodge، فن الرواية The Art of Fiction ص 54. صادر عن دار نشر Viking. 1993.

11 الرواية ص 120.

12 Gerald Prince. A Dictionary of Narratology. University of Nebraska Press. 1987

السقوط في الشمس: الكتابة عبر ذاكرة مسكونة بالشتات





وهيب نديم وهبة

الحب والحرية في قافلة العطش

سناء كتلة ملتهبة من بركان الكتابة، حين تشعل الرمز في حقول النار.. تحرق غابات الجمود وتحرك السكون «العاطفة»، «العشق»، «الحب توأم الروح»، تكسر قيد الصمت، ومن حالة الركود يبدأ الصعود (من قاع البئر1--) بالإحساس «بالعشق»، واتحاد روحين في جسد واحد.

تلك العتمة - البئر - هذا القلب الذي يحتوي على خصائص الإحساس - يعتم - دون حب. ووحشة المكان - الدنيا - حين يكون الافتراس فيها علنياً ومشهودا ومسكوتا عنهُ.. الكاتبة تقاوم الوحشة - العتمة - وتعيد في جسد واحد - الروحين.

بئر الأرواح 2-- الصراع الأزلي بين الجسد والروح «الموت والولادة»، هذا الانفجار العميق من بئر الحرمان «العطش»، «الجوع إلى عناق الآخر» الاتحاد الإنساني في العطاء تحت غطاء الحياة.

د. سناء تفجر ينابيع المعرفة على امتداد مساحة الحياة «أنها تستغل المفردة في اللغة لكي تدخلها في صيغة الجمع (الأنا) هنا.. نحنُ.. ونحنُ في هذا الزمن في رؤية الكاتبة - تسيرنا القافلة - الحياة - العطش - نحنُ - من هنا ندرك العمق الثقافي عند الكاتبة، في سير خطى ما زالت ترنو إلى الشمس ولم تبصر بعد الحقيقة.

إن جوهر الكتابة «المكاشفة» مكاشفة الذات - تعرية الواقع - محاصرة المستقبل.. (قطار منتصف الليل3--) فحين تدنو إيقاعات القطار السريعة تعزف على وتر العمر في الجريان ووتر العشق الذي يكاد يهرب منك أو تأخذه عنوة أو بشفافية كي لا يغادر المكان. أن هذا التزمن بين قطار العمر وقطار العشق حقاً كان رائعاً.

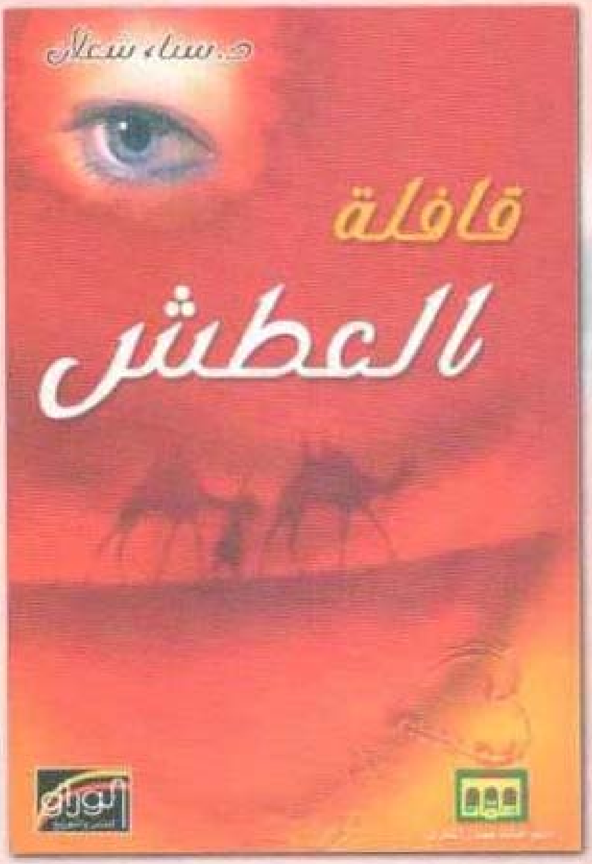
أن محاصرة المستقبل في هذا الزمن الردي، يحتاج إلى دراسة مكثفة وفكرة واضحة فحين اعتلت الكاتبة صهوة الزمن عرفت أن المكان - خصوصية المكان - تحدد قضية الغد - المستقبل.

الدكتورة سناء ترتكز في قافلة العطش - حول قضايا دائرية محورية - تدور في فلك الذات الإنسانية - القافلة - السفر - العطش - الحرمان - قضايا الإنسان - الحب - الحرية - الروح - الجسد - وتستمر تلك اللعبة الدائرية في الكتابة عند الكاتبة حين تكتب (الجسد 4- -) تستبدل الأدوار - بنطال يبحث عن جسد عن روح، عن عشق يحتويه. فكرة الاستبدال هنا، تدل على روعة في تمثيل المشهد. أن قضية البحث عن الآخر قضية جوهرية في الوجود الإنساني وقد يمر العمر وأنت تبحث أو تكتفي بما يأتي (قرر أن يطفئ بعضاً من أشواقه فقط 5--) بالتحديد - فقط - هذا الحلم في البحث، ربما الحظ، ربما الصدفة، ربما المعرفة - آلاف الاحتمالات ولكن ربما هذا لا يأتي.. من هنا أهمية نسيج العاطفة وقماش العشق وبدله الكون الحياة.

هذا الشوق - الحنين - في رحلة الكاتبة في قافلة العطش، يجعل القارئ المتمهل أن يتأمل الحياة - نافذة واسعة جداً للتفكير - هكذا يفتح الكتاب الحوار معك.. سناء تخاطب العقل عن طريق العاطفة، مهمة خطيرة أن أشعر وأن أفكر لماذا حدث هذا. تلك المعادلة الصعبة في تركيب العبارة وفي حث القارئ على التفكير.

أن المفارقة العنيفة والمقاربة المحببة بين (زاجر المطر--6) وبين (تحقيق صحفي- 7) النهايات تطرح النهايات نفس الرمز.. ولكن في اتجاه معاكس، في حين الرمز الأول يتحقق في الموت.. الرمز الثاني في الحياة، الالتصاق بقضية الحب كقضية بقاء.

أن سكين الكتابة ما بين الجرح والرمز عند الكاتبة سناء شعلان أجراء عملية جراحية - استخراج العاطفة من قلب هذا الكائن البشري دون ... - ومع هذا تبرز قصة العاشقة - -8)مع ... من الذكريات والألم على ارتكاز أننا لا نبصر ... من هم أمامنا.. هنالك لحظة تهرب منا ...



... الحلم في القصة عالي الصراخ . ربما ليس ... الحلم . ربما لا نملك المقدرة على الحلم ... الحب . الحياة. هذه العملية تجري تفاصيلها ... حتى حين يأتي الحلم يأتي ليس كما ...

... شظايا البلور وجرح الكتابة في (قصة ... العاشقة - -9) هذا التصور الشعري ... حيناً موجعاً في زمن الانتظار. هذه المحطة ... قلب الإنسان لا تعرف متى تبدأ السفر ... العشق الحقيقي، حين تهرب منه يخترق ... جدار الصمت، وبلاغة التصوير أن النافذة ... عاشقة . لماذا لا تكون نافذة للحياة؟

... (قصة الفزاعة -10-) تدخلك مباشرة ... إلى حالة من الصمت. هذا التراكم ... من الإحساس يسيل بمذاق طعم الخيبة. ... العنوان - الفزاعة - كي تهجر الطيور ... حقاً قصدت أننا أحياناً نتصرف برغم ... تصرفات فيها - الفزاعة - لهذا يهجرنا ... كما قلتُ هذه المجموعة تحمل الرمز العادي ... العميق كما تحمل الأم طفلها بدلال وغنج ... يرفعك الرمز إلى قمة الخيال والتصور وتتحد بهذه الكتلة المشتعلة بلهيب النار.

أن قصة (قلب لكل الأجساد - 11 -) رسالة عميقة واضحة لعدم السقوط في الخطيئة.. حيث تجمع في بوتقة واحدة الحب الضائع والخطيئة.. أن السقوط هنا يحول المرأة إلى زانية إلى جسد بلا إحساس ووجود بلا هدف.

أعود إلى القصة الأولى (قافلة العطش - 12) ما بين السفر والحرمان تتمحور القصة وبين الشرف والحب ولكي ترتدي القصة ثياب الحضارة ويقبل العقل والقلب هذا الموضوع ترتكز الكاتبة على حكمة قديمة.. تحملنا.. تأخذنا معها عبر التاريخ. هي فكرة رائعة أن تقول لنا الكاتبة أننا منذ فجر التاريخ نكبل الحب نمنع عنه الهواء وفضاء الحرية. هذا العطش الممتد من الصحراء العربية إلى عالمنا الحضاري يسكب في بوتقة حياتنا اليومية ـ الحرمان.. أننا حين نقتل في داخلنا المرأة نقتل الحياة.. أن العودة إلى واد البنات تعبير صادق على عدم حرية المرأة في الزمن الراهن.. تدور أحداث القصة في الزمن الغابر كي تسكب في مستنقع الحاضر دون أن تقول الكاتبة.

قلتُ أن الرمز أجمل ما في هذه المجموعة القصصية، كذلك لغة الشعر.. أن المجموعة زاخرة مفعمة مترعة بشفافية اللغة التي تنم عن روعة في الإحساس والمشاعر.

إشارات :

1 - قصة بئر الأرواح ص 86 - والجملة -ثم فاض جسدها سعادة بالروح الجديدة، وامتزجت الروحان، كانت مساحة الفرح كبيرة، ولكن جسداً عاشقاً يكفيها، يكفيها تماماً . لفحها برد الصباح، الشمس داعبت هدبيها، وعادت أدراجها شبه عارية من ملابسها، تحمل روحين عاشقين كلتيهما قد قهرتا جبروت البئر الغاشمة.

2- نفس المصدر قصة بئر الأرواح

3- قصة - قطار منتصف الليل - ص -54-

4- قصة الجسد- ص -120

5- نفس المصدر- ص- 122 - و(بل غاية أمنياته الحصول على جسد يخلو من الدنس، لم يعرض في الأسواق . لم تبتذله الأيدي، ولم تشبع منه النظرات، جسد يخلص ويخلص .... ويطوقه إلى الأبد بعيداً عن سوق الأجساد - ص 125 -).

6- قصة زاجر المطر ص - 119 - كان على شفتيه ابتسامة غريبة ، لم يعن أحد المشيعين نفسه في فك سرها، فلا أحد يبالي بابتسامة زاجر مطر مسكين!

7- قصة تحقيق صحفي- ص- -73-72 بعد أن ذكرت الصحف اليومية أنها ضاعت في الصحراء ، ولم يعن أحد نفسه ليبحث عن امرأة عاشقة قد اختفت في الصحراء في مهمة صحفية.

8- قصة قطته العاشقة ص- 94 - عشقت آلاف المرات ولكنني خبأت العشق لها حتى تأتي .- وهل أتت - نعم، أتت، ولكن على غير ما أشتهي، وفي نفس القصة - ص - 102 - أنت معذور، لكن صدقني نحن نقابلهم مرة واحدة في الحياة. - من هم؟ - الذين يملكون أن يغيروا حياتنا سعادة.

9ـ قصة النافذة العاشقة - ص- 51.

10- قصة الفزاعة - ص- -25 لكن ما لم يستطع أن يفهمه هو التغير الذي حدث بعد ذلك ، فقد تعالى صراخهما، وبدا أن ناراً تشتعل بينهما، ثم غادر المكان غاضباً.

11- قصة قلب لكل الأجساد - ص - 74 - وفي نفس المصدر ص- 78 - لأنها تعلم منذ الليلة شبح لا جسد له، قلب يصلح لكل الأجساد.

12- قصة (قافلة العطش ص -9) العطش إلى الحب أورث الصحراء طقساً قاسياً من طقوسها الدامية. أورثها طقس واد البنات، البعض قال انهم يئدون بناتهم خوفاً من العار. البعض الآخر قال انهم يفعلون ذلك خوفاً من الفقر، لكن الرمال كانت تعرف أنها مجبرة على ابتلاع ضحاياها الناعمة خوفاً من أن ترتوي يوماً.

قافلة العطش:

قصة للدكتورة سناء كامل شعلان صدرت عام 2006 عن مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع ـ مجموعة قصص قصيرة ط1.



مجموعة «ناسك الصومعة» لسناء شعلان: كابوس القلق الحاضر

تتواشج العلائق بين الإنسان وبين النص، فتتشابك بعروق شجرة متفرعة غائرة الجذور، تفاجئه بشاعتها، فينقلب إليه البصر فاساً عاجزاً عن أن يمتد ليخايل نهاية أو أفقاً يستريح عنده، ويرتد القاص «القاصة»، هل يملكان حقاً هذه الصفة؟ ليتساءلا عن البداية، بدايتهما وقد غابت عنهما في غمرة هذه المعاشرة التي كانت أشبه بإغفائه في ظهيرة دافئة أو باستجابة حالمة... هل الوعي بالنص استيقاظة من خدر لذيذ كان يحجب عنا سبيل الأسئلة الصعبة المحرقة المفزعة؟ هل القاص «القاصة»، وهما يضعان نفسيهما وأدواتهما ومشاريعهما موضع التساؤل، «هاملت» آخر يوسعان حدقتيهما علّهما يفهمان ذلك «المرعب الذي لا يسمى» (1).

لا مناص من أن يعيش القاص «القاصة» دوماً على حافة القلق المتحرك، على حافة التناقضات المتصارعة من أجل ملموس كوني بعيد المنال.

من يملك أن يثبت لنفسه صفة القص؟ لا كتابة القصص من قبل المحترفين المختثين المنتجين بالجملة وتحت الطلب، بل الكتابة القصصية التي هي امتداد وجزء من الفعل والحلم والكينونة المنغرسة في سياق المتحول، وفي الوهم الثابت، وفي الفضاء الاجتماعي المتلاحق. القصة بما هي وهم وتوهّم، حقيقة وضياع، تساؤل وانفعال، جسد، وحنين، اشتهاء متبدد، وزمان باقٍ.

استهلال

إنّ ما بدأت به، يشير إلى أنّني لا أنطلق من موقع الرافضين لكتابة النّص، بالطريقة التي كتبتها القاصّة سناء الشعلان في مجموعتها القصصية «ناسك الصومعة» (2)، استناداً إلى لا جدواها في مجتمع تصفه الأميّة الثقافية، وتنهبه قوى الاستغلال والتبعية، لا أرفض الكتابة القصصيّة اعتباراً إلى أنّ الفعل هو ما تفرضه المرحلة كما يرى البعض، أو بدعوى أنّ التواصل مع النّاس يقتضي وسائل أخرى غير النّصوص المكتوبة المثقلة بأشكال تدمغها تأثيرات الكتابات الأجنبية، وتغرق في تصوير هواجس المترفين الصغيرة وأوهامها. مثل هذا المنطق ساد في الساحة عندنا خلال فترات مختلفة، وقد يكون هناك من لا يزال يتبناه على أساس من تحليل إيديولوجي يحرص على التركيب واستخلاص القوانين، مغلّباً التفاصيل الموجهة لجدلية الواقع في خصوصيته وحقيقته.

هذا مالم تفعله سناء شعلان في مجموعتها القصصية «ناسك الصومعة»، بل لجأت إلى كتابة الحلم - الميثولوجيا المنبثّة في سريرة الإنسان تناغيه، تهدهده، تشدّ من أزره، وتفضح لحظات سأمه وبأسه، لا تحدد وصفاتها استناداً إلى عناصر مضبوطة، وإنّما يترابط مع ذلك المجال الكلي الآخر، مجال الفعل المفيد الباحث عن حريته في مملكة الضرورة. مهما توغّلت سناء شعلان في كتابتها القصصيّة في «ناسك الصومعة» في الاستبطان، وفي الحلم داخل الحلم، والغوص داخل اللغة والأشكال المهدمة للمعمارية، فإنّها لا تستثبت موطناً إلّا عندما تستطيع أن تنشدّ وشيجة تبحث عن صعوبة ما.

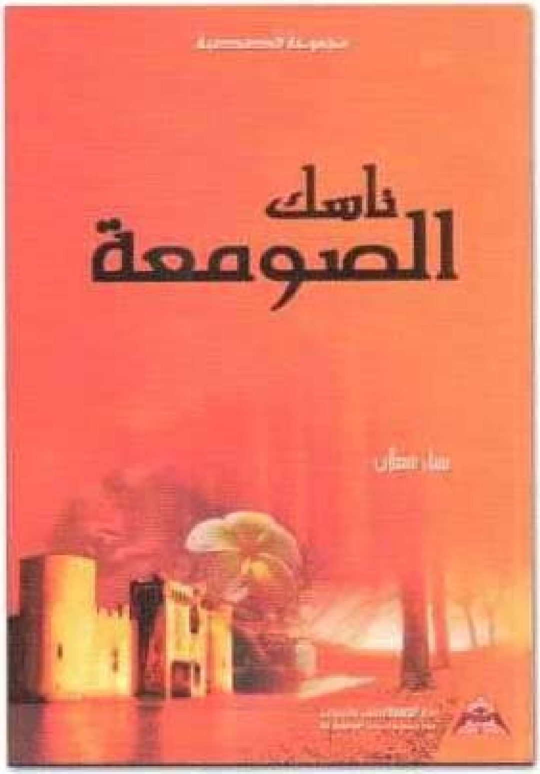
القصّ على أبواب الوجع

الأدب مخلوق مجهول في معظم بلداننا العربية، ولو توسّعنا في الكلمة وأدخلنا معها الثقافة والفكر والفن، لقلنا عن الحياة الثقافية أنّها جنازة كبيرة تكاثر فيها المشيعون حتى ضاع من كثرتهم نعش الفقيد، وازدحم المكان بهم حتى نسوا من هو الميّت السجين بين أكوام الورد الشمعية الصناعيّة التي تغطّيه، ونسوا من أجل أيّ شيء اجتمعوا.

لعلّ سناء شعلان أرادت من خلال ناسكها قصة ناسك الصومعة، دفعنا لقول ما قلناه، غير أنّها تؤشّر وفي أكثر من قصة من قصصها في مجموعتها القصصية «ناسك الصومعة»، أنّ المرأة لها نصيب الأسد في المشاركة بتشييع الراحل.

وأصبح الوجع أكوام آثار، ولم يعد ملكوت القص فيه يستحق صك غفران البائس، فقد كثرت الأجساد السميكة، ولم يعد ممكناً للوجوه أن تراق أكثر، وتحوّل الوجع لدليل قصصي.

هذا الدليل كان في قصّتها الثانية «المجاعة» (3) ففي قصّة «المجاعة» يبرز الزمن عنصراً



د. رحيم عبد الله فايز

محورياً لتخصيص الأمكنة، وهو زمن متنوع؛ لكنّه يقيم حواراً بين الذات والعالم الخارجي. يمكن تسمية هذا الزمن التذويت الذي لا يعني تحديد الذات بل الانطلاق منها لفهم الذوات الأخرى. «كان نحّاتاً موهوباً في زمن الفتك بالبشر. ولكنّه الآن ليس أكثر من حفّار قبور أو حانوتي قاتم يحترف الجوع» (4).

إنّ التذويت يتعارض مع تثبيت الأشياء وأمثلتها؛ كل شيء يتغيّر. والهوية بدورها تواجه الصيرورة. يصير رهان زمن الجوع هو تحديد الذات وسط التبدلات. وإيجاد لغة لها وسط اللغات المتعددة المتداخلة. «المشهد الرهيب هو من احتلّ قريحة النحّات، وأملى على طرقات إزميله الصغيرة أن ينحت تمثالاً كبيراً على شكل مشهد» (5).

هذا لا يعني أنّ الذات الكاتبة تخلق لغة خاصّة بها، وإنّما أعني أنّ تجربة القاصّة تسعى إلى لغة تخصّص الذات الكاتبة والذوات المتصلة بها، على الرّغم من أنّها تمتح من نص معرفي ولغوي عام ومشترك. وفي القصة جاء التعبير عن تلك اللحظة على هذا النحو:

«اقتربت تلك الإعلامية الثريّة المترفة من النحّات. وسألته بفضول ضاربة صفحاً عن حذائه المهترئ الذي تنفلت منه أصابع قميئة متسخة، وقالت له: «أأنت من نحت هذا التمثال؟». ابتسم النحّات ابتسامة كسيرة ساخرة، وقال لها بلا أدنى اهتمام: «بل أنتم!!!» (6).

نفس اللحظة يتم استحضارها في لعبة «الجوع» بلغة مختلفة وسياق مغاير:

«المجاعة والموت الرهيب وأنّات المنكودين لم تمنع المترفين من أن يستمتعوا بما تجود به قرائح الملهمين الجياع، وأيدي الفنّانين الفقراء، ديوان الثقافة أقام معرضاً تسجيلياً للمجاعة، شارك به الفنانون الجائعون من كلّ البلاد، وفي قلبه انتصب تمثال المجاعة والموت الذي حصد الكثير من الجوائز والصور والمقابلات التلفزيونية والصحفيّة» (7).

عندما أتأمّل هذه الأمثلة محاولاً استنباطها والرجوع بها إلى «رحمها»، قبل أن تأخذ حياتها عبر النّص، لا أستطيع الزعم بأنّها كانت موجودة على هذه الشاكلة، لو أنّني كنت أحسّها مستقلّة فاعلة في ذاتي.

ربما كانت سيرة شخصيّة، من ذكرياتي، وهي حادثة خاصّة، «محيلة»، لا يفترض أنّ جميع الفقراء عاشوا مثلها، لكنّ تحقيقها النصي بشكلين مختلفين وبدلالات متغايرة، مع احتمال تحققات نصيّة أخرى لنفس الحادثة، يجعلني أميل إلى الإقرار بالاستقلالية التي يضيفها التخيّل على المادة الخام المستمدة من السيرة الذاتية أو ما نسميه «الواقع».

لا شك أنّ هناك علائق بين الواقع والمتخيّل، إلاّ أنّها ليست بأيّ حال علائق تطابق أو تشابه. وقد يكون من الصعب تصوّر نصوص إبداعية لا تستوحي الواقع والأحداث بما ذلك النصوص الكافكاوية، لكن النّص الإبداعي، عندما يكتمل، يكون بالضرورة مغايراً لأيّ واقع مفترض، وهذا لا يعني إلغاء إفادة كلّ منهما للآخر انطلاقاً من خصوصية كل من الواقع والمتخيّل.

قصة «المجاعة» تضعنا أمام حياة النصوص، خاصة القديمة منها، أمام مسألة المحلية والكلية في الإبداع القصصي، إذ كيف يمكن أن نفسر مواصلة نصوص قديمة لحياتها عبر التداول، بدون افتراض اشتمالها على عناصر كلية تضمن لها حياة «كونية» تتخطّى حدود اللّغة والثقافة والزمان؟ ويبقى الجوع هو الجوع، والفقر هو ذاته؟. لكن من يخلّده ويضمن استمراريته نصّاً إبداعياً؟ هنا علينا التوقف!

فقصّة «المجاعة» حاولت كثيراً الاقتراب من قضية التخليد، لكنّها تبحث عن تفاصيل أوجاع الجوع، ولعلّ هذا ما يدفع إلى القول إنّ هذه



القصة ستترك بصمة موجعة ما بنفس وذات كلّ من يقرأها.

كابوس الصّحو

العودة إلى لغة النّمل، هذه المرة، في السّيرة الذاتية لسناء الشعلان في قصّتها «عام النّمل» (9) تكتسي دلالات أخرى مخالفة لما طالعناه في السّير الذاتية العاديّة. إنّها هنا مجال إنّها هنا مجال لتأسيس الهويّة المغايرة، للبحث عن ذاكرة مطبوعة بعوالم سحريّة متجذّرة في الأعماق مثلما الكينونة والشّعر وإيقاع الثورة على شاطئ التمرّد.

لأنّها لا تريد قصّ أحداثاً أو تستعيد زمناً ضائعاً، بل ترحل من حاضر وذاكرة مثقلين بثقافة التخلّف، وبحضارة الغرب لتبحث عن الانعتاق عبر أحلام لغة النّمل.

«لم تكن مملكة النّمل معنية بأيّ تواريخ أو أزمنة أو تسميات إذ كانت مصلحة الجماعة هي ما تعنيها» (10).

هنا تتخذ الكتابة حيّزاً أساسياً يمتد أفقياً لتنسج شبكات من العلائق والاستطرادات والتساؤلات الملامسة لقضايا جوهريّة تشغل الذّات المنقسمة بين ثقافتين وحضارتين.

وأوّل ما يتجلّى الانقسام والصراع في الفكرة. فالشعلان التي كتبت بلغة النّمل، تستشعر أنّ لغتها الخاصّة مكبوتة في ذاكرتها التراثية وفي سجل لغة النّمل وتلعثماتها، فتمتد إلى انتهاك لغة الكتابة مستعملة تراكيب مستمدة من ثقافتها الأساسية منغمرة بذلك في حرب وسط (قبيلة النّمل)، على حد رسم الصورة القصصيّة، التي رسمتها الشعلان في قصّتها «عام النّمل»، وعلى مستوى الشّكل أيضاً تركب مسارين: مسار حياة النّمل الفردية، ومسار حياة المجتمع الجماعي للنّمل، لكنّ الكتابة تجمع بين الخطوط المتفرقة لتدمجها في هذيان القص ولحظات استبطان الذات. «لكنّ السلطان ذا العرش الماسي سخر من ضعف الرسول النّملة، وداسه بنعله دون أن يعبأ بدوره المقدّس، فمحقه محقاً، وجلجل الإيوان بضحكات استهتاره وانتصاره المؤزر على الرّسول النّملة، إذ ظنّ أنّه هدر كرامة مملكة النّمل الوقحة بسحقه لرسولها الأسود الصغير ذي الأيدي المرتعشة» (11).

والزمن لا يسير في خط طولي، بل يتداخل ويتلولب في خطوات حلزونية ليشكّل إطاراً يرتقي بالأحداث. والتذكّرات إلى لحظات تجريدية تطلّ على المستقبل، وترحم بعض معالمه. هكذا فإنّ الجزء الأوّل من القصّة تسرد بداية الفكرة، التي تدعو للتّمرد على القهر، وفي الجزء الثاني وراء صوت القاصّة وهي تحاول أن تحيط بمعالم الهويّة المغايرة: فالهوية تستمدّ عناصرها التي عزّزت الحياة المتمردة برموزها، أرادت تشكيل حياة متدفقة بالثورة، وربطت بين رموزها وعناصر الثورة، إذ نتج من هذا التوحّد عناصر تؤكّد أنّه لا مناص من العنف. «في العام (...) من عام النّمل، وبعد ثورة مقدّسة أعلنها النّمل عاد التقويم النّملي، ومن جديد أرّخت به الأزمان القاتمة والثورات المقدّسة» (12).

الشعلان في قصّتها «عام النّمل» كانت مرآتها الفكرية التاريخ، والتاريخ بمعنى ما هو رغبتها المشدودة ككلّ الغرائب إلى عنف الزمن. علينا أن نقسم رؤيانا الحالية للحاضر إلى رموز تاريخية صغيرة: «أعلن النفير المقدّس على السلطان الجائر» (13) وهو الرمز الأوّل للتاريخ، ولتفتح الشعلان على الرمز الثاني للتاريخ، على أبواب الإلغاز، ولتمهّد الخطّ الرمز الثالث، فكان الرمز الثاني دلالة كبيرة لما سيأتي، «في العام (...) من عام النّمل ألغي التقويم النّملي واعتمد رسمياً التقويم السلطاني» (14).

فكان الرمز الثالث شكل صدى مغاير للرمز الثاني، لكن لا يعني هذا أنّ هنالك تغيير فكري للرموز الثلاث، التغيير كان في الشكل، أمّا المضمون كان متوحّداً، وإن اختلفت أشكال الرموز الثلاث. أمّا المغايرة، فهي مجموع الظروف والخصائص النوعية التي رافقت تاريخية الرموز الثلاث، فكان الرمز الثالث خاتمة الكابوس: «عاد التقويم النّملي، ومن جديد أرّخت به الأزمان القاتمة والثورات المقدّسة» (15).

وعندما تقارب هذه الرحلة القصصيّة الذاتية نهايتها، تكون الشعلان قد استعادت حريتها، وتخلّصت من وطأة الانبهار، وتكون صوتاً قد ارتفع ليرفض الاستلاب وصدقة القهر.

إنّ هذه الكتابات القصصيّة التخيليّة تدهش لغة جديدة بالنسبة للفئات الاجتماعية والسياسية السائدة، لأنّها جعلت من قصة «عام النّمل» مجالاً للتنفيس عن المكبوتات وعن الانتقادات المجاورة للانتقادات الظرفية، كذلك فإنّها أفسحت المجال لتجسيد أشكال التخييل وتشييد مظاهر التخيّر على مستوى الحساسيّة وتعرية الذات.

إيقاع العاشق: بين ذاكرة الخيانة والحياة

أفرز جسم المجتمعات العربية تيارات إيديولوجية رئيسية وفرعية متعدّدة ومتداخلة وهي أيدلوجيات تحجب الواقع، وتغيّبه وراء الشّعارات أو المقولات والتحليلات المستعارة أو القائمة على المقايسة للتعبير عن الرؤيا التي تريد الفئات والطبقات أن تنظر بها إلى الواقع. وإذا كانت الأيدلوجيات الرئيسية تتلخّص في فكرة مكثفة ذات اكتظاظ إيديولوجي يعوق الرؤية الواضحة، ويومئ بركود الأشياء والعلائق، فيفقد الخطاب الأيديولوجي وظيفته التنبئيّة لأنّ ايلاء الأسبقية للنقد الأيديولوجي بين مختلف التيارات الثقافية والأدبية، ويؤدي إلى الأدلجة اللاإراديّة المفرطة للواقع، ويحيله إلى سديم تنبهم فيه الرؤية وتضيع.

أمام هذه الصورة الثقافية العربية شبه القاتمة

كيف استطاعت القاصّة سناء شعلان رسم صياغة قصّتها «ناسك الصومعة» (16)، التي مست هذا الواقع، وإن كان هذا الرصيد جاء بشكل مختلف، فكان الناسك ـ العاشق ـ الفجر الذي عاشته شوارع المدن العربية، وهو كشف حركة مستمرة تتواصل أمواجها مع الإيقاع السيئ الذي عرفته دماء الأطفال والشباب في مجتمع المجتمع العربي، وإقرار هذه القربة في قصة «ناسك الصومعة»، ليس من باب التفسير الأيديولوجي الجاهز، فالمتشابهات كثيرة، والمتغيرات كثيرة أيضاً، ولا يمكن إدراك ذلك إلا إذا اعتبرنا حرمان الإنسان من لقمة عيشه بمجرد نقطة أفاضت الإناء.

أن يكون «الناسك» هو المرصد المجمع لهذه الإيقاعات المنذرة شيء تفرضه، ليس فقط المقاييس الاقتصادية، بل وأساس المقاييس الاجتماعية الثقافية التي تجعل من هذه الصومعة الكبيرة ملتقى لمختلف الأقاليم الجغرافية، ولمختلف الطبقات، فهي نقطة تماس واحتكاك وصراع وتبلور، عبرها تلتقط التحولات، وتقاس التصنيفات، وتؤرّخ المعارك والنضالات: الصومعة الذاكرة هي بوابة المستقبل والأثير الصافي المسجّل للذبذبات الساخطة.

«والده كان رجل حرب، لم يعرف من الدنيا إلا الأراضي اليباب، والجنود المعذبين بالموت، والقتل، وبالأوامر الصارمة، وبالإجازات القصيرة، ولكنّه كان عاشقاً من الدرجة الأولى، وكان يجيد أدوار الفرسان العاشقين» (17).

هكذا تتدخّل ذاكرة المحارب من خلال إيقاع العاشق، في أكثر اللحظات حرجاً، لتذكرنا بأنّ اللعبة لا يمكن أن تستمر وإلاّ انقلبت إلى مأساة مزمنة.

الشعلان التي تدفعنا للقول من خلال قصتها «ناسك الصومعة» أنّ عصر قصّتها لم يعش حروباً مدمرة ولا عرف كابوس هيروشيما، ولا مجاوز التفتيش وولائم التعذيب، ومن القرن الرابع الهجري إلى بداية القرن الخامس عشر، وكأنّ الكلمات والمواعظ تحرث في بحر، وظلال الطغيان جاثمٌ ما يزال، وأهل الفكر والعلم وراء القضبان أو يهمسون من وراء ألف حجاب.

هل هناك أفظع من ذلك؟ أترى الشعلان أرادت تحريك الصورة، واستبدال الحجاب بالصومعة؟

«دُفع إلى هذه الصومعة دفعاً، لم تكن صومعة للاعتزال والعبادة، بقدر ما كانت صومعة للانتظار المشوب بالخوف، والموت الحاضر بصحبة الندر والظلم، كان يعرف أنّ هناك أيادي غاشمة سوداء تترصّده بالموت وبرصاصات باردة تشتهي بإثم تذوق دمه المشحون بالطّهر والإيمان بالتقوى» (18).

قصة «ناسك الصومعة» كتابة تتوخى تجسيد الحياة من خلال شرائح تصوّر الواقع عبر التقاط التفاصيل وتقويم معادل للبنيات الاجتماعية التاريخية. إنّ هذا التقسيم لا يعني تقييماً تفضيلياً بالنسبة لالتقاط الواقع أو الاكتمال الفني، لأنّ كلا الاتجاهين يتوفران نظريّاً، على إمكانات لتصوير الواقع. «كثيرون هم البشر الذين عاشوا وماتوا أسيري صومعة أنانيتهم، بعد أن تنسكوا في محراب ذواتهم الألفانية» (19).

«ناسك الصومعة»، التي هي أنجح قصص المجموعة على الإطلاق في رأي قصة جيدة بلغت فيها البراعة القصصيّة أوجها، وبلغت معها سناء شعلان قمة التلاعب بالتوتر الفني، إنّما لا تخلو من الموعظة الأخلاقية.

سناء شعلان، ظاهرة جيّدة في عالم القصّة العربية، فالفكرة عندها، إذا كانت عاديّة، فعندها التكنيك والقدرة على الحركة المستمرة في جو متوتر ومشحون. في «ناسك الصومعة»، موهبة قصصيّة تترك انطباعاً في عالم القصّة الحديثة.

الهوامش:

(1) عبارة استعملها الشاعر «ت. س. اليوت» في مقابلة كتبها عن «هاملت» (محاولات نقدية الترجمة).

(2) «ناسك الصومعة»، مجموعة قصصية، سناء شعلان، إصدار نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي، قطر، 2006.

(3) نفسه، قصة المجاعة، ص 72.

(4) نفسه، قصة المجاعة، ص 92.

(5) نفسه، قصة المجاعة، ص 13.

(6) نفسه، قصة المجاعة، ص 23.

(7) نفسه، قصة المجاعة، ص 23.

(8) نفسه، قصة النمل، ص 97.

(9) نفسه، قصة النمل، ص 18.

(10) نفسه، قصة النمل، ص 18 ـ 28.

(11) نفسه، قصة النمل، ص 38.

(12) نفسه، قصة النمل، ص 38.

(13) نفسه، قصة النمل، ص 38.

(14) نفسه، قصة النمل، ص 38.

(15) نفسه، قصة المجاعة، ص 38.

(16) نفسه، قصة ناسك الصومعة، ص 7.

(17) نفسه، قصة ناسك الصومعة، ص 7.

(18) نفسه، قصة ناسك الصومعة، ص 71.



سناء شعلان ومغامرتها الأسطورية مع عالم نجيب محفوظ الروائي

بات من المألوف أن يحمل لنا كل يوم دراسة جديدة وكتابا جديدا عن نجيب محفوظ، وقد ينطوي ما تحمله هذه الجهود على إضافة حقيقية إلى ما قيل عن هذا العالم العجيب، أو قد يكون تكرارا أو تنويعات أخرى لما تردد من قبل.

ولعل الباحثة الدكتورة سناء كامل شعلان كانت على موعد مع قدر نجيب محفوظ حين أنجزت دراستها المهمة حول «الأسطورة في روايات نجيب محفوظ» قبل أقل من شهر من وفاة من شاءت أن تربط قدرها العلمي ومشروعها المنهجي الأهم، حتى الآن، بإنجازه الذي ما زال وسيظل - على الأرجح - منجما غنيا لكل ساع نحو بحث علمي غني وبهيج كذلك، وأزعم أن اختيار سناء شعلان وثمرة هذا الاختيار ليس تنويعة مكررة لما قيل من قبل.

إنها حقاً لمشكلة لأي راغب في الخوض في عالم نجيب محفوظ: العثور على جانب «أساسي» في نتاجه لم ينل حظه من البحث المعمّق والدرسي المنهجي وغير المنهجي. صحيح أنّ عالم نجيب محفوظ من الاتساع إلى الدرجة التي يمكن بها أن يستنفد كل الجهود النقدية، ولا يمكن للعكس أن يكون صحيحاً، ولكن المشكلة تكمن في أنّ تقديم «الجديد» في البحث في عالم نجيب محفوظ يتطلّب الإحاطة بكل، أو بجلّ ما كُتب عنه، وبأكثر من لغة، أقول الإحاطة وليس الرصد، وهذه مهمة كبيرة، وهدف بعيد المنال ليس متاحاً إلا لنفر جاد أمضى شطراً كبيراً من حياته العلمية في الانخراط في هذا العالم العجيب المدهش الذي أنجزه قلم صاحب أوّل «نوبل» يحظى بها أدبنا العربي، لتفتح هذه «النوبل» من ثم الأبواب العالمية أمام أدبنا العربي ترجمة ونشراً وقراءة وتلقياً نقدياً.

لقد فعلتها الدكتورة سناء شعلان. أجل فعلتها، حين تعلّقت بنجيب محفوظ، وقد قرأته كلّه، وقرأت كل ما طالته يداها أو ما قادته إليه مهاراتها العالية في الإنترنت ودار حول نجيب أديباً وكاتباً ومفكراً وإنساناً.

تبدو الموضوعة - والتاء للتصغير، ولكن مهلاً - التي وقعت عليها سناء شعلان، كأنّها - للوهلة الأولى - صدفة صغيرة في محيط لا حدود له - عالم نجيب - وإذا بالصدفة تخفي لؤلؤة استكملت كل شروط النضج، وامتلكت - بحق - مقومات العطاء العلمي المنهجي، كانت الصدفة: الأسطورة، وكانت اللؤلؤة كتابها «الأسطورة في روايات نجيب محفوظ».

لم تشأ سناء شعلان أن تغرق جهدها في كل نتاج نجيب: روايات، وقصصاً وحوارات، بل ارتأت أن تنقب بحثاً عن ضالتها في الروايات فحسب. وهذا اختيار له ما يبرّره، ذلك أنّ العطاء الأسطوري قد يأخذ تجلّياته الواسعة في البناء الروائي بصورة أكثر اكتمالاً عمّا هو عليه في باقي فنون الدراما الأخرى، وهذا محض افتراض، ولكن الافتراض الأكثر وجاهة أنّ الباحثة أرادت أن تكوّن سيطرتها محكمة على مفردات موضوعها، فكان أن تم قصر الجانب التطبيقي على الروايات دون القصص، ومن يدري فلعلّها ادخرت بحث ذلك الجانب في قصص محفوظ لدراسة أخرى، تكتبها بنفسها أو يكتبها غيرها مستفيداً ولا شكّ من معالجتها ومن النتائج التي وصلت إليها في كتابها.

لقد سعت الدكتورة شعلان إلى الوقوف على ظاهرة الأسطورة في روايات نجيب وتجلياتها وسماتها الفنية، ثم راحت تخوض في تفسيرات هذه الموضوعة ومرتكزاتها النظرية ومعطياتها الفنية.

فتوقّف الكتاب عند ما دعته بـ «توظيف الأسطورة» سواء كان هذا «التوظيف» كلياً أم جزئياً، ظاهراً أم مضمراً. كما توقّف عند استدعاء الرموز الأسطورية، والحدث الأسطوري، والمكان الأسطوري، واللغة الأسطورية، والشخصية الأسطورية، والكائنات وسائر الموجودات الأسطورية، ولاحظ الكتاب بناء العوالم التخييلة - حسب المعطيات الأسطورية مقارنة بالعوالم الأسطورية.

ولا شكّ أنّ الدراسة قد واجهت ما يواجهه أيّ باحث جاد، يخوض في العمق ولا يتوقّف على السطح أو حتى عند المناطق القريبة منه، صعوبات بل إشكالات مضنية، تمثل أوّلها - كما تقول الباحثة - في اختيار المنهج الذي يمكن إتّباعه. أجل لقد وقفت حائرة أمام المادة التي أمامها وقد فاجأتها ضخامتها، وقد تجاذبها اتجاهان، أحدهما يدعو إلى تصنيف المادة ودراستها - من ثم - وفق المفردات الموضوعية للأسطورية وأدوات تشكلها. ولكنّ الباحثة رأت أنّ منهجاً كهذا قد يقودها إلى هدف لا تسعى إليه، وهو البحث عن أساطير جديدة بناها نجيب محفوظ استناداً إلى أساطير موجودة خارج رواياته. أما الاتجاه الثاني الذي برز أمامها، فهو دراسة المادة وفق تقنيات السّرد الروائي، وهو منهج قد لا يخلو من مجازفة ناجمة عن إسقاط تقنيات السّرد الحديث على الأسطورة بمكوناتها الأولية، بصرف النظر عن تشكيلها الجديد على يدي نجيب محفوظ، وقد سعت الباحثة إلى تجنّب الوقوع في هذا المزلق، ونجحت في الوصول إلى معادلة علمية بل منهجية مجدية، فقد استخلصت علامات البناء المعماري وحدوده الروائية - الأسطورية وصولاً إلى تفكيك عرى الرمز والمعنى في هذا العمل، وهذا النهج يقودها - كما تقرّر - إلى الغاية المرجوّة، وهي مدى انتفاع نجيب محفوظ من الأسطورة في رواياته، ومرامي هذا الانتفاع المفترض، وذلك استناداً إلى أعمال نجيب أولاً، ثم ثانياً الانتفاع بالمنجز التنظيري حول الأسطورة.

وثمة صعوبة أخرى واجهت الباحثة، وهي صعوبة من خارج عالم الروايات هذه المرة، وهي ضرورة الاتكاء على مفهوم خاص للأسطورة، وطرائق تصنيفه، ومدى ملائمة هذا المفهوم لطرائق السّرد الروائي بعامة ولأعمال نجيب بخاصة.

ومن ثم اعتمدت الباحثة ما دعته بـ «المنهج الأسطوري» في الدرس، أو ما يمكن أن يدعى، من وجهة نظر أخرى، بالقراءة الأسطورية، وحرصت في التطبيق على الا تجور المفاهيم النظرية على جماليات الأعمال أو تحصرها في النطاق الموضوعي (الخارجي) لمفردات المنهج.

لقد اتضح - مع مضي البحث قدماً - أنّ بواعث الأسطورة





أ.د. نبيل حدّاد

في روايات نجيب ثلاثة: فني، يأخذ شخصياته في شكل ذي طاقة ترميزية، وعقلي يرتبط بجذور تكوين نجيب وتشكّل شخصيته الثقافية فلسفياً وجمالياً، وثمة باعث سياسي يتصل بالتطورات السياسية، والمنعطفات التاريخية التي شهدتها حياة نجيب التي امتدت إلى ما يقارب القرن.

لن أقف طويلاً عند مكونات هذا السفر الكبير ومحتوياته، بل حسبي الإشارة إلى موضوعات تناولتها ضمن رؤيتها المنهجية التي انطلقت - في الأساس - من أرضية فنية لم تهتزّ أمام إغراءات الجانب الموضوعي في موضوع يثير العديد من الإشكالات، ويغري بالتوقف أمام الكثير من التأويلات المنطقية - فنياً - وغير المنطقية. هكذا توقفت سناء شعلان عند «المكان الأسطوري» ولاحظت كيف جعل نجيب محفوظ المكان يتنفّس بالحياة، ويمور بالحركة، كما توقّفت عند «الزمن الأسطوري» ولم تخلط بينه وبين الزمن التاريخي، واكتشفت أنّ الزمن عند محفوظ ليس طاقة تجريدية فحسب، بل حركة إنسانية موغلة بالالتباس ومحاطة بالجو الأثيري، فإنّها تتناول دقيق - من لحم ودم وموقف يتصل بما نعيشه اليوم.

وهكذا خاض الكتاب في «الموجودات الأسطورية» و«الرمز الأسطوري» ضمن معالجة تنطلق أولاً وأخيراً من العالم السحري الذي أنجزه نجيب في رواياته البديعة، ولا ترتهن بالضرورة بمقتضيات منهجية جامدة، لكنّ الحديث عن «اللغة الأسطورية» أثار لديّ بعض التساؤلات حول مدى انتفاع المنهج الذي اتبعته الباحثة في هذا الفصل بالدراسات اللسانية الحديثة وأسس «علم الخطاب» ذلك أنّ الحصاد الذي قدّمه هذا الفصل استند بشكل أساسي على معطيات نظرية الرواية، وكان الأولى الالتفات أكثر إلى معطيات تقنيات السّرد، دون الارتهان كثيراً للصورة، والوصف ونبرة اللغة ولعبة التخفي... الخ، وهذه على أيّة حال وجهة نظر تقبل الخلاف.

لم تغمط سناء شعلان حقوق الآخرين حين برّرت اختيارها موضوع الأسطورة للبناء عليه في هذا الكتاب بأنّها - أيْ الأسطورة - لم تكن موضع اهتمام علمي أو منهجي معمق أو شامل كما صنعتْ - في الدراسات الأخرى، بل في آلاف الدراسات التي تناولتْ نجيب محفوظ وأعماله، وهذا ادعاء - حسب علمي - صحيح بمجمله، أجل لقد دُرِس نجيب محفوظ من خلال العديد من المناهج، ولكن أحداً، قبل سناء شعلان، لم يقرأ رواياته قراءة أسطورية بالمدى الذي أنجزته سناء شعلان، كان ثمة قراءة أسطورية لهذه الرواية أو تلك، ولكن قراءة سناء شعلان بالإطار الذي جاءت عليه، تشكّل إضافة منهجية جديدة للجهود التي تناولت أعمال نجيب محفوظ.

ويُسجّل لهذه الباحثة تعاملها الحصيف مع بعض الرموز التاريخية والدينية - وأقول رموزاً فحسب - ومن جملة هذا ما حملته بعض روايات نجيب من مثل «الحرافيش» و«رحلة ابن فطومة» و«ليالي ألف ليلة» فلقد أظهر الكتاب وعياً فكرياً وفهماً فنياً عالياً حين لاحظت أنّ الرمز الديني والتاريخي خارج العمل الفني، ولكنّه داخل العمل الفني، ولكنّه داخل العمل الفني وفي سياقه هو من إبداع الكاتب، فهو كائن فني آخر - وأضيف - من عندي - أنّ سيدنا يوسف في المأثور الديني هو ليس شخصية تحمل اسم يوسف في رواية ما قد يكون كاتبها «استعار» والعلاقة بين استعار والاستعارة البلاغية، أيّ الفنية، أوضح من أن نتوقف عندها، أقول قد يكون الكاتب استعار بعض صفاتها العالقة في الذاكرة بحيث تتحوّل هذه الاستعارة بقدرة ناقد متعجّل إلى علاقة مطابقة بين الواقع الديني والتاريخي والرمز الفني. فلو كان المعرّي قد وضع في اعتباره هذه المطابقة المزعومة لما كانتْ «رسالة الغفران» بين أيدينا الآن، بل ربما لكانت المسارات الفنية في الكوميديا الإلهية لدانتي قد اتخذتْ - ربما - جهات أخرى، لم تكن لتتخذها لو أنّ «دانتي الجبيري» لم يطلع على إنجاز المعرّي.

بقي أن نقول إنّ أهم مايميز هذا الكتاب هو توصّله لصيغة منهجية ليس من السهل أن يتوصّل اليها من كان دون مؤلّفتها حصافة وحذراً، أعني الصيغة التي مكّنتْ الكتاب من الاحتفاظ بهويته الأدبية في خضم هذا البحر المتلاطم من الفرضيات النظرية حول الأسطورة والرواية التاريخية وعالم نجيب محفوظ الإشكالي، المعقّد رغم بساطته، والملغز رغم وضوحه، والمتشعّب رغم تكامله. أجل إنّ هذا الكتاب لم يضحّ بجمالية عالم نجيب لأجل إخضاع مفردات هذا العالم لمفردات الأسطورة الموضوعية، بل إنّما ما أسفرتْ عنه الكتاب هو المنهج المقابل، فلا وجود لأسطورة بمعزل عن نسيج الرواية أو بمنأى عن أناسها وأحداثها ومكانها وزمانها، وفوق كلّ هذا بمنأى عن مناخ رواية نجيب محفوظ وآفاقها غير المتناهية بدورها. إذن لنشدّ على يديّ الأديبة المبدعة والباحثة المتميّزة الدكتورة سناء شعلان على هذا الكتاب المتميّز.

انظر: سناء شعلان: الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، ط1، قطر، الدوحة، 2006.



«مقامات الاحتراق» لسناء شعلان.. والبحث عن تآلف مع محيط قاس

لعل السمة الأبرز في مجموعة «مقامات الاحتراق» للكاتبة الأردنية المبدعة سناء شعلان، هي تقسيم القصة إلى أقسام عدّة، يمكن النظر إليها كبنية واحدة تسهب في الوصف والتحليل مختزلةً الفعل القصصي في شخصيات متماثلة في الحركة وغنية في الدلالة، وهي - الشخصيات - إن بدت ظاهرياً مستكينة ومستسلمة، بسبب الضغوط التي تُمارس عليها وتسلبها أحقيتها في الرفض والاحتجاج، إلا أنها في دواخلها متيقنةٌ من انتصارها، ومن أن المسار الذي اختطّته لنفسها هو المسار الصحيح الذي يحقق لها التآلف مع ذواتها في ظل التنافر مع محيطها الزائف، وهي نماذج تصف المجتمع بصيغة المفرد للدلالة على زمن فقد فيه الكثيرون الكلمة الصادقة والموقف الشريف الرافض للكذب والخداع.



هيا صالح

إذ تم تقسيم قصة «سفر الجنون» مثلاً، إلى عشرة أقسام، كلٌ منها يشكل ثيمة وحبكة قصصية متكاملة البناء، فيما تحيل الأقسام بمجموعها إلى حالة من النقد والتحريض والحوار المستحيل بين السلطة والرعية، من خلال صور ملتقطة من حياة عدد من الشخصيات، وُسمت بالجنون، لأنها مارست حقها في قول كلمة «لا» التي تحمّدت على ألسنة الكثيرين ممن استساغوا قول «نعم» للحق والباطل على السواء.

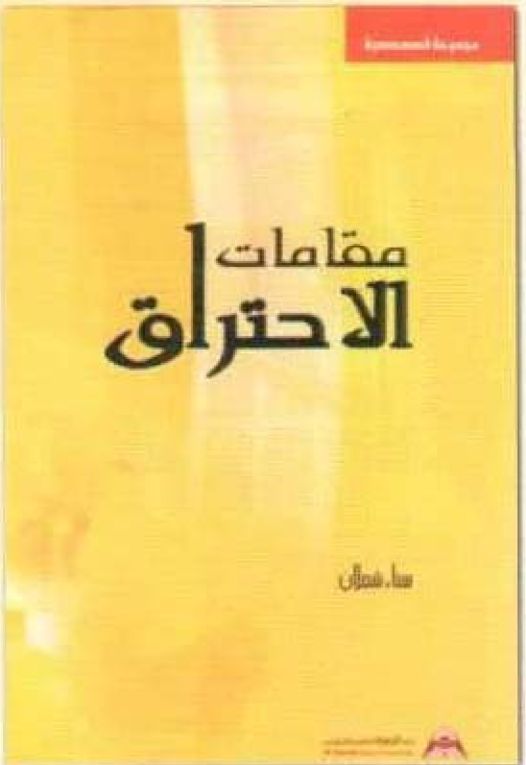
فعندما يقرر الرجل، في القسم الأول (الجسد المجنون)، أن لا ينطق إلا بالحق، ولا يقول غير الصدق بعد أن كان مجافياً للحق والصدق وغارقاً في عالم المجاملات والأكاذيب التي فتحت له أبواب المال والسلطة، يُزَجّ به في مستشفى المجانين، لكنه ورغم خذلان العالم الخارجي له، يبدو متصالحاً مع نفسه وشاعراً بمنتهى الرضا عن الذات: «شعر بسعادة غامرة، وأحس للمرة الأولى في حياته بالحرية والطمأنينة، لكنهم شعروا بالخطر، وتآمروا على جسده المسكون بجنون الصدق، فدفعوه إلى ما خلف العقل، حيث مستشفى المجانين، وتمنوا أن ينسى الجميع كلامه الصادق الذي قاله في لحظة جنون... هو الوحيد الذي لم ينسَ، بل ضحك كثيراً وكثيراً، لأنه قال كل ما يريد، ثم اعتلى الصمت الجميل، وانقطع في سريره الأبيض في جناح المجانين الخطيرين، ليتأمل نفسه الجديدة، وطال التأمل، فالمطلع كان هائلاً، والعمر كان قصيراً» (ص 18).

وفي «قلب مجنون»، القسم الثاني من القصة، يستبدل الرجل قلباً آخر بقلبه القاسي، قلباً «تتقبّض وشائجه عند آلام أي بشر، وتنتفض غلائله لمرأى المنكوبين والمنكودين، ويتوتر بجنون عند مرأى البحر، ويحنّ بشوق غريب إلى إلهه الأخضر المشوّش» (ص 19)، وبسبب هذا القلب يتم إدخال صاحبه إلى مستشفى الأمراض العقلية.

ويرفض الرجل في «عنبر رقم 9» القسم الثالث من القصة، مبدأ التقسيم والتصنيف، إذ كان تصنيفه في البيت الابنَ الزائد، وفي المعركة الجنديَّ الذي يرفض الاستسلام، وفي العمل المشاغبَ الذي لا يمتلك المرونة، ومع المرأة الرجلَ الذي لا يقايض جسد زوجته الجميلة بمنصب مهم.. ولأنه يقول كلمة «لا» يُزَجّ به في عنبر المجانين الذي يحمل الرقم 9، ورغم ما يبدو من استسلامه الخارجي لقدره المحتوم، إلا أن نفسه لا تنكسر وتظل أبية وشامخة: «لكنه يستطيع أن يعترف بأنه سعيد وللمرة الأولى في حياته بتصنيف ما، ففي هذا العنبر رجال يشرّفه أن يكون في خانتهم، ولو كان ذلك في الدرك الأسفل من الجحيم، فجميعهم وصلوا هذا المكان، لأنهم ثاروا على مبدأ التقسيم والتصنيف، ورفضوا أنصاف الحلول، وأنصاف الأخلاق، وأنصاف الشرف، وأنصاف المبادئ، لذلك آلوا إلى العنبر 9» (ص 02 - 12) وتتوالى الصور في كل قسم من أقسام القصة، مقدّمةً شخصيات تتهم بالجنون في عالم مقلوب الموازين، عالم ليس سوى «ساحة للمجانين الطلقاء» (ص21). وهذه الشخصيات شاحبة المصير، يقودها خطابها الواعي، وإدراكها لذاتها وعلاقتها بمحيطها إلى الخذلان والخسائر الكبيرة على الصعيد الخارجي، والانتصار على الصعيد الداخلي.

وتظل المجموعة تدور في فضاءات زمانية ومكانية مشبعة بأجواء الخواء والموت والحسرة والألم.. فضاءات تغتال أحلام الإنسان وفرحته، وتترك بصمة الشقاء على وجهه المتعب، ففي قصة «مأتم الرصاص»، وعلى غير ما يتوقع قارئ العنوان للوهلة الأولى، ليس هنالك موت بمعنى الغياب الجسدي، إنما هنالك أشكال من الموت الداخلي - النفسي ترسمه القصة بأقسامها الثلاثة، حيث الشخصيات تنبض قلوبها وتتحرك فيها الدماء، لأنها ما تزال على قيد الحياة، لكنها في جوانيتها تموت في كل لحظة، حسرةً وألماً وفقداً!

ففي «المأتم الأول» الذي جاء على شكل رسالة موجهة



الدكتور جورج أرثر، يروي مرسل الرسالة قصة للطفل «فيصل» ابن الثلاثة عشر عاماً، الذي يُولَد بعين مبصرة واحدة، ويعجز الطب عن إرجاع البصر للأخرى المعطوبة. وبعينه المبصرة يشق فيصل طريقه في الحياة متسلحاً بموهبته الفذة في الرسم. لكن رصاصة طائشة تغتال نور عينه المبصرة، ليموت النور في داخله وما هو بميت: «لأن فيصل ما عاد قادراً على الرسم، لم يمت كما تتوقع، وليته مات، إذن لوضع حداً لمأساته، ولكنه أُصيب بالعمى. لقد سرقت رصاصة طائشة عين فيصل الوحيدة، أخطأت العينَ المظلمة، وصممت على التهام عينه السليمة، لم ترضَ أن تستقر إلا في ظلام عينه التي كانت مبصرة قبل لحظات، شربت من زلالها حتى ارتوت دماً» (ص 32).

أما ب«المأتم الثاني»، فيروي قصة حليمة المجنونة: التي كانت أجمل نساء القرية وأكثرهن عقلاً واتزاناً وخلقاً، والتي أنجبت «سعداً» بعد سنوات انتظار طويلة، وكانت تحوطه بالرقى والتمائم والحجب وقطع الحلي الزرقاء خوفاً عليه من الحسد. لكن رصاصة طائشة اغتالت فرحة حليمة، وحولتها إلى مجنونة تدور القرية ليلاً ونهاراً بحثاً عن طفلها: «تصمت العيون.. وفي البعيد [illegible] حليمة المجنونة تزغرد مذبوحة، وهي تطارد عين الشمس التي تتهيأ للأفول، وتجتهد كي تجد سعداً قبل أن يخيّم الظلام، فسعد يخشى من الظلام، لأنه طفل صغير، والأطفال الصغار يخشون الظلام والرصاص الطائش» (93).

ويُحكَمُ على جاسر في «المأتم الثالث»، بالموت شنقاً بتهمة لم يرتكبها، وإنما ارتكبتها يد طائشة ورصاصة عمياء اغتالت أخاه التوأم كايداً في ليلة عرسه، غير أن ما يؤلم جاسراً ليس حكم الإعدام الصادر بحقه، وإنما هو يخجل، والحديث له: «من دمعة أمي، وأشفق عليها من التصدّع حزناً، كما أشفق عليها من أن تفقد ابنين في عام واحد» (ص 40).

في «مقامات الاحتراق» المقسمة إلى تسعة عشر مقاماً، يتشكل الفضاء العام من صور لشخصيات تعبّر عن رؤاها المختلفة، وأحاسيسها المتصارعة ووعيها الضالّ والمضلّل في آن.. إنها شخصيات مركبة تتعدد أهواؤها وأمزجتها وأيديولوجياتها وخلفياتها الثقافية والحضارية وطبائعها البشرية بما يعكس تنوعها وغناها.

ففي «مقام الزهد» مثلاً، يقرر الرجل التخلي عن مظاهر الحياة الزائفة وشهواتها، ويظل في صراع مع طبيعته البشرية التواقة إلى الحياة، إذ وحدهم الملائكة لا يخطئون، فتغلب الطبيعة البشرية عليه: «اعتكف في رأس جبل عارٍ من الشهوة والارتواء، ثمانين عاماً ما ذاق شهوة، ولا انتفض من رغبة، ولا أطلق زفرة حرمان، وعاهد الرب على أن يموت عطشان جوعان يسكن البرد عظامه. ومات بعد أن أخذ رشفة رحيق من شفتيها، فمات ريّان شبعان، تلفح عظامه حرارة العشق» (ص 10).

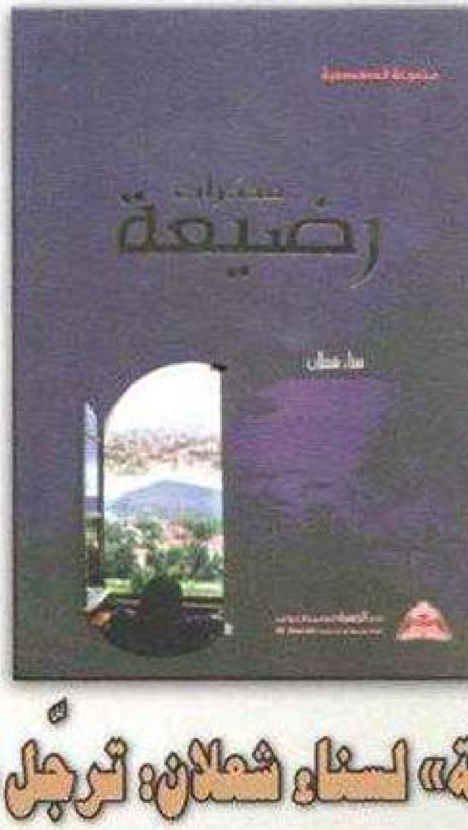
وقد جاءت المقامات في الغالب بلغة شعرية مكثّفة، تكثر فيها جماليات التصوير والإيحاءات والجمل القصيرة سريعة الإيقاع، لتخلق حالة من التوتر، وتكشف بحدّة عن طبائع الإنسان، ومثال ذلك «مقام الوفاء»، حيث الرجل الذي لم يستطع أن يتخيّل امرأة أخرى تحل محل زوجته الميتة، وفاءً منه لذكراها، يجد الحل لمعضلته أخيراً: «استأجر بيتاً جديداً، لا زهور أو نباتات منزلية فيه، وتزوج امرأة نحيلة لا تناسبها ملابس زوجته المتوفاة» (ص 12).

أما في «مقام التوحد»، فيبحث الرجل عن التآلف والانسجام مع عالمه الخارجي، وحين يعجز عن ذلك تتهمّش نفسه تحت وطأة الضغوطات المختلفة، ويظل يعاني العجز والفصام بعد أن يفقد دفء روحه وإنسانيته: «فشل في أول تجربة حب له، وقُطع لسانه في مجلس القاضي، لأنه قال الحق، وكاد يأكل نفسه جوعاً.. لأنه يرفض أن يأكل مال الأيتام. وطالت قائمة الفشل والهزيمة والانكسارات، فبحث عن نفسه فلم يجدها، وما عاد يشعر بأنه يسمع أو يحس أو يحلم، فبحث عن شيء يشبهه، ووجد ضالته في حائط صلد بارد، فتوحّد معه» (ص 16).

وأخيراً، لا بدّ من الإشارة إلى أن الكاتبة استثمرت اللغة الصوفية التي حضرت مفرداتها بكثافة في المجموعة، لتتخذ القصص منحىً صوفياً حمل دلالات مفتوحة على التأويل، ومن المفردات الصوفية: الوجد، الزهد، الاعتكاف، الشوق، الحقائق، الصفاء... كما بدا واضحاً نهل الشعلان من مخزون ثقافي خاص، حيث تشكلت لغة الكتابة ضمن سياقات حيوية تحوّل الشفهي إلى مكتوب يعبّر عن تجارب من الواقع وحكاياته.

سناء شعلان: مقامات الاحتراق، ط1، قطر، الدوحة، 2006.





مجموعة «مذكرات رضيعة» لسناء شعلان: ترجُّل عن صهوة الحياة

مدخل:

يشهد الأردن والعالم العربي في مجال الكتابة الإبداعية شعراً وقصة ورواية اجتهادات في التنظير عديدة، ينهل بعضها من المرجعية الغربية والبعض الاخر يستند إلى ذوقه الفني والشخصي او إلى افكاره وتاملاته. والكتاب في كتاباتهم للمجموعات القصصيّة ينظرون إلى القصّة القصيرة الجديدة في الأردن، التي يكتبها مجموعة من الكتّاب والكاتبات، الذين برزت مواهبهم الفنّية خلال العقد الأخير من القرن المنصرم، وقد حددت لنفسها منهجا إبداعيا وفكرت في الاتكال على ذاتها. ومن نتائج هذا الجهد صدور العديد من المجموعات القصصيّة اللافتة. ومن تلك المجموعات نجد المجموعة القصصيّة «رضيعة» (1) للقاصّة سناء شعلان، التي حاولت خوض عملية التجريب القصصي الذي توزّعه أقلام مختلفة انقسمت إلى نوعين، تجريب قصصي معقول، وتجريب قصصي موغل. والفرق بينهما انّ التجريب القصصي المعتدل لم يكسر كل القواعد الناظمة للقصّة القصيرة، بل اجتهد في إضافة لمسات فنيّة وجماليّة لم تطرقها القصّة التقليدية والقصّة الواقعيّة. ومن هؤلاء القصاصين والقصاصات سناء شعلان، موضوع القراءة النقديّة لمجموعتها القصصيّة الجديدة التي صدرت مؤخراً «رضيعة».

د. خالد عبد الكريم

ومن أكثر الكتّاب العرب الذين خاضوا غمار التجريب الروائي القاص المغربي أحمد المديني، الذي عُرف بغلوه في التجريب القصصي، كما اقترن التجريب بكتاباته الروائية والقصصيّة. لكنّ تجربة سناء شعلتان في مجموعتها القصصيّة «رضيعة» عليها هذا المفهوم من التجريب، الذي ابتدعته القصة المحدثة، والذي يمثل بالنسبة لها الوليد الشرعي للمرحلة الحاليّة، مرحلة العولمة والهيمنة الرقمية، وانتشار القنوات الفضائية، وتعدّد الوسائط ووسائل التعبير وتعدّد قنوات التلقي، مع اختلاف جذري في نفسية القارئ. فالقيم التي كانت سائدة في السبعينات وقد غذتها الثقافة الجمالية الاشتراكية وفكرة الوحدة الوطنية، والقومية، والتحرّر الشعبي تلاشت مع انهيار المقومات واهتراء القنوات الموصلة. أمّا في الثمانينات من القرن المنصرم قد تأكّدت قيم الفرد، والإنعزالية، وتفكك الكتل الكبيرة، وتجمعها في شبه جزر صغيرة معزولة عن العالم وعن محيطها. لكن مع نهاية القرن وإطلالة القرن الحالي بات الفرد ذاته غير قادر على إثبات فرديته، ولم يبق له سوى محاولة إثبات فرادته على مستوى الخطاب، أيّ شكل الكتابة. فالعالم المعاصر بات عالماً استعارياً، وعالماً افتراضياً، ورقمياً، لا صلة له بالواقع. فالواقع والمحيط محض خيال افتراض... ممكن... غير قادر على التأكّد من كينونته ولا من وجوده

الفني وأثره الفعلي ووجوده الفاعل.
غير أنّ عالم اليوم عالم التكنولوجيا الحديثة والمتوحشة، شكّلت لدى القارئ المحدث عقليّة متناقضة، تمثّلها الحمولة المتنوعة لشبكة الإنترنت والممتدّة والمتداخلة والمتنوّعة.
يشكّلها حمولة القنوات الفضائية التي فتحت الباب على مصراعيه أمام المتفرّج، فانفتحت على الأخلاقي ونقيضه، والأدب الرصين ونقيضه، والسينما التجاريّة والسينما الثقافيّة، فحدث التباساً بين الفكر والأخلاق، وبين قيم الأصالة وقيم الانحطاط.
ومن الإشكاليات التي واجهت القصّة القصيرة، ووضعتها على الصعيد الإنساني معضلة «الإرهاب»، الذي انتشر كالسرطان في المجتمعات الإنسانية، ومنها المجتمعات العربية، التي دفعت ثمناً غالياً من إنسانيتها، وهويتها الحضاريّة. و«الإرهاب، كالفيروس، ماثل في كلّ مكان، هناك حقن عالمي متواصل للإرهاب» (2).
وقد وقعت القصّة القصيرة العربية المحدثة في مطب ما يشبه السياسي التكنوقراط يشتغل على الواقع الافتراضي (الورقي) لا على الواقع الحقيقي (المعيش). وتعاطت مع مفردة «الإرهاب»، بخيال مضاعف، انعكس على واقع ذاتي، شكّل صورة عن الواقع الذاتي للقاص (القاصّة)، بعيداً لحد ما عن صورة الواقع المتأرهب في جميع تفاصيل الحياة اليومية، ولم يقتصر على الفعل الإجرامي، أي أنّ الجرم كان نتيجة للواقع الاجتماعي المتأرهب!
ومن أبرز الملامح الإشكالية القصصيّة التي تناولت قضية الإرهاب، التي يرتكز عليها الخطاب القصصي عند القصّاصين (القاصّات)، التقطيع المشهدي. وقد أصبح هذا الخيار مبدئياً لدى الجيل الجديد. ويجد سنده في الكتابات القصيرة في السينما، وفي المسرح، والروايات التلفزيونية. بل مرجعه الأساس الواقع الافتراضي؛ لأنّ الواقع كما ينظر إليه اليوم، لا يبدو إلاّ مقطعاً، وعبارة عن مشاهد متراصّة غير فسيحة.
لكنّ للمشهد القصصي إمكانيات جماليّة وخطابيّة متعددة، كالتكثيف والاختزال، وهما ملمحان فارزان؛ لأنهما يقفان في الطرف الآخر والنقيض من الكتابة المسترسلة، والكتابة التقليديّة. وإن كانت كلّ صورة أو مشهد أو لوحة فنيّة تعدّ ذات قيمة مسترسلة ومتواترة داخلياً، وكذلك استرسالها وتفاعلها لا يتجاوزان الحدود الفاصلة لكلّ مشهد على حدة. أمّا خارجياً ومن المنظور الكلّي فإنّ التقطيع يتحكم في البناء.

حدث الإرهاب

حدث الإرهاب يتجلّى في المجموعة القصصيّة «رضيعة» لسناء شعلان، لا سيما عندما يصبح الإرهاب شاهداً متطرفاً وغير إنساني أكثر من الإنسان الذي قيّدته العادات والأعراف والتقاليد، فيأتي الحبّ جريمة كبرى لا تغتفر، ويجب مناهضته وممنوع وقوعه.
«...ثمّ جاء الموت، جاء انفجاراً رهيباً صمّ أذنيها لثوانٍ خالتها سنوات، ظنّت أنّ انفجاراً حدث في عبوة غاز أو أنّ تماساً كهربائياً قد حدث، لكنّ سقف الصالة الذي انهار فجأة، وهوى زجاج الواجهات، جعلها تظنّ أنّ زلزالاً ضرب المكان» (3).
إنّ مرتكز هذه الحكاية في «النصل والغمد» الذي تمثّله الإرهاب القائم جوهرة على تحريم الحبّ وتجريم المحبّ، وهي حكاية متوارثة ومطردة عبر التاريخ الإنساني، وليس المحلي العربي فحسب، أي أنّها حكاية كونيّة لا محليّة. والنظر إلى هذه المسألة مهم جدّاً؛ لأنّه يشير بسخرية إلى تحجّر الإنسان الذي قام بفعل القتل، واستطاعت القاصّة سناء شعلان استئناس الحجر شاهداً على هذا الموقف الغريب، فالصخر يحفظ العهد، ويبوح، يبوح بمكنون الذّات المضطهدة والمحبوسة والمقيّدة بحبال الإرهاب!
وإذا كانت الحكاية مقيّدة بالإرهاب وبالموروث الثقافي وبالعادات والتقاليد؛ فإنّ اللغة القصصيّة، كسرت القيود ، التي تعاطت مع هذا الموروث، ولهذا فهي لا تعاني من مركبات النقص، ولا تعرف ما معنى الخجل المقيت.
وتضعنا القاصّة سناء شعلان في هذا المقطع القصصي أمام تساؤل: هل تحتاج اللغة اليوم إلى حياء، وإلى إخفاء الحميم والذّات؟ بيد أنّ القاصّة الشعلان انحازت إلى أنّ اللغة لا تعرف حدوداً، ولا تخجل من ذاتها في العراء أو في وسط القتل الجماعي، في عزلة الموت أو في وسط الضجيج العالي؛ لأنّ الإنسان يكون في لحظة عزلته أكثر عمقاً وتأمّلاً وإنسانية.

حراك الشخوص في النص القصصي «رضيعة»

كثرت الدراسات التي تناولت في التأكيد على حقيقة مادة القصة القصيرة تعود لحالة احتباس للحظة ما، شكّلت أطياف انفعالاتها في القاص، فتنشأ عنها احتباس إبداعي لحركة الشخوص المتحركة في تلك اللحظة المحتبسة، هم دمى حروف ترتدي أثواب آدمية الحراك في النّص القصصي، ولكن هل تعبّر هذه الشخوص المتحرّكة عن تفاعلات اللحظة المحتبسة؟ أم أنّها عنصر محايد باعتبارها كواليس لغة السّرد فحسب؟ هنا نعود إلى طرح السؤال التالي: ما المساحة المنضبطة لحرية حراك الشخوص؟ وما المسافة المتاحة للقاص (القاصّة) في خروج عن طور دميته القصصيّة للتعبير عن ذاته الدفينة، دون تناقضات وإحداث خلل في البناء التركيبي شخوص القصّة. ولا يخفى على أيّ متتبع للمشهد القصصي العربي، أنّ تلك التساؤلات ما زالت في ملفات النّقاد العرب، وتحتاج لمن يكشف النقاب عن تلك الإشكالية القصصيّة.
قراءتي التطبيقية في هذا الصدد وفي ضوء تلك الإشكالية في محاولة جادة لنفض الركام عنها، من خلال تلك القراءة النقديّة على قصة «صانع الأحلام» (5) التي جاءت في المجموعة القصصيّة «رضيعة» (6) للقاصّة سناء شعلان.
«صانع الأحلام» لوحات دراميّة قصصيّة جيّاشة، ذات أطياف ألوان متضادة تنتقل تواليك من أتون النص، أمواج متحرّكة بألوان متنوّعة، لا تلبث أن تبث انعكاسات بلوريّة قصصيّة عند كلّ موجة تلتحم مع حركة الشخوص القصصيّة، وتبرز في النص نبرة التشويق المتصاعدة، وجاذبية العرض لشخوص النّص القصصي لصانع الأحلام.



«على الرغم من أنّه صانع الأحلام، وأعظم حالمي القرن العشرين إلاّ أنّه يكره هذا الحلم، الذي يشلّ لحظاته، ويتداعى أمامه ألماً يُضاف إلى الألم الذي يشعر به، ولا يدرك معناه» (6).

إنّ واقعية تشخيص السلوك ألف ياء الواقع المقهور، وفي الوقت ذاته برزت براعة القاصّة في امتلاك مهارات ضبط مسارات القصّة وحراك شخوصها دون تفلّت منها وتفقّد أدوات السيطرة عليها، وبذلك تصبح الشخوص في منأى عن انطباعات ذات القاصّة، وميزة البراعة هنا تعود لطبيعة أجواء النّص القصصي، الذي يعود إلى سمة النّص الذي تتدفق فيه الانفعالات الثائرة الغاضبة، التي تبحث عن رمق الحياة، ففي تلك الأجواء يصعب ضبط أدوات النص والسيطرة على النص، لكنّ الشعلان تمكنت من ضبط ثنائية الرغبة، وحركة الشخوص القصصيّة، ويلحظ المتأمّل في النص، مرونة قلم قاصّتنا في بث مسرح حروف نصّها القصصي بين يدي القارئ، إذ تتحرك الشخوص بعفوية فيّاضة بتدفق المشاعر في انعكاسات السلب والإيجاب، والتواءات مسارات الجسد في المكان بحيث تتشكّل معها عقدة القصّة، وإيقاعات تأزّمها وفكّها بأناة، وهنا تبرز سمة إبداع النّص وتعود لقدرة القاصّة في منح شخوص نصّها حريّة الحراك داخل زوايا النّص وعفويّة سرديّة في وصف حراك جسدها، وخارطة دماغها في التعاطي مع الأشياء، بمزايا متنوعة للشخوص منها عفوية الحسّ.

«في لحظة غدا المكان جزءاً من الجحيم، الجثث في كلّ مكان، والحبيبة ريم غدت جثّة هامدة لا روح فيها؟، ومع صوت الجلبة أسلم نفسه لغيبوبة قد تنقذه من الأمّة الرهيبة، ونسي كلّ شيء، بل كاد ينسى نفسه إلاّ منظر ريم» (7).

ولكن هل يكفي تصوير الشخصيّة وهي تعمل؟ بالتأكيد لا، لأنّ لا بدّ أن يكون العمل مفيداً وممتعاً في آن واحد، لهذا يقول أرسطو إنّ: «الهدف من الإبداع الفني هو الإمتاع والتعليم، وبهذا يكون العمل الفني تصويراً للشخصيّة وهي تعمل عملاً له معنى» (9) والسؤال هو: هل يستطيع قاص صاحب رسالة في الحياة أن يقول كلاماً غير الذي قاله أرسطو قبل خمسة وعشرين قرناً في القرن الرابع قبل الميلاد مهما كان نوع القصة التي يكتبها ومهما كان الشكل الفني الذي يصطنعه؟! والجواب بالطبع «لا».. حتى ولو كان الكاتب عبثيّاً!! فما نسميه بـ «لحظة التنوير» في التراث الحديث للقصّة القصيرة ليس إلاّ إعادة تسمية لما سماه أرسطو قديماً بـ «التعرّف والتحوّل» الذي يحدث للشخصيّة في القصّة، ولا أعتقد أنّ قصة ناجحة مهما كان شكلها الفنّي تخلو من هذا النوع من (الاكتشاف) أو (التعرّف والتحوّل) إذ بدونهما لا تتحقّق لحظة التنوير الذي يريدنا القاص (القاصّة) أن نخرج بها من قراءتنا لقصتهما، وهي اللحظة التي فيها القاصّة (القاص) موقفاً معيّناً لنستشف منهما معنى محدد بتجمع كلّ خيوط الحدث في هذه اللحظة. «ويستسلم للموت مع أنّه لا يزال يجهل الذنب الذي اقترفه، فاستوجب أن يفتك به وبأحلامه بسببه!؟ وزغاريد النسوة في فيلم (عمر المختار) تزفه إلى نومه الأبدي» (9).

إلاّ أنّ ثمة إشكالية تتصل بفكرة «صانع الأحلام»، ألا وهي هل من ضمن مهمة القاصّة أن تكون مرشدة وواعظة وصاحبة عبرة في قصّتها؟ وهل من اختصاصها أن ترمي «ملاحظات عابرة للبادئين في السّير على دروب الحياة» (10).

هذه أسئلة تدفعك لتساؤلاتها وأنت تبدأ في قراءة «صانع الأحلام» تحس إنّها أسئلة ضرورية، تعيد إليك أهمية طرح السؤال من جديد: ما هي مهمة القاص؟

بعض النقّاد يرون: أنّ مهمة القاص تنحصر في تقديم تجربة قصصيّة قيمة في إطار فني ناجح، يوفر للقارئ متعة أدبية، وكذلك تقديم جوّاً من الإمتاع الفني، وليس من مهمة القاص دون أن يقدم موعظة أخلاقية أو وطنيّة في قصصه، كمن يريد أن يسمع من فوق أن الشرف والفضيلة والأخلاق هي زينة الحياة الدنيا مثلاً! غير أنّ تحدّد رسالة القصّة القصيرة أو على الأصح نوع التصوير الفني، هو استكشاف الحقائق من الأمور الهامة في صياغة القصّة، إذ ترصد العادي والمألوف في الحياة اليوميّة، ومن ثمّ تحويله لغير ذلك، متضاد مع العادي والمألوف. وفي هذا الحراك تتسلل مفاهيم وبعض المواعظ، ليس من باب التبشير بها، لكن من أجل رسم الصورة النفسيّة الاجتماعية للفضاء القصصي، ومن خلال هذا التكثيف والتركيز في التعبير والتصوير، قد يؤدي إلى حدّة الانطباع لدى بعض النقّاد العرب، الذين يصوّرون أنّ هذا التعبير يأخذ شكل الموعظة والدعوة للفضيلة.

لكن لا يتناسى الكثير من النقّاد العرب، أن هناك مستوى أخلاقي يتمزق عنده وجودنا في تساؤل مؤلم، وهو مستوى لا يتطلب جواباً واحداً، إذ إنّ كلّ جواب يرجعنا إلى ظلمات وجودنا. وهذا الحدّ الذي يوضع عنده ذلك يرجعنا إلى ظلمات وجودنا. وهذا الحد الذي يوضع عنده ذلك التساؤل حد متفجر، وهذا المستوى الأخلاقي، هو الذي يرفع الكثير من القاصّين والقاصّات للدعوة عبر إبداعهم القصصي للخلاّق التحفيز على عمل الخير.

إنّ الشعور بالإثم هو ما يمسّ الإنسان في قيمه أو فيما يقوم مقامها وأعني التاريخ والجدل، وهو يحدث فيه انفصاماً لا نهائيّاً. ويكون الخير والشّر هنا أكثر النقائض مبالغة وغلظة وشناعة. وهذا ما حاولت تصوير القاصّة سناء شعلان في قصّتها «صانع الأحلام» إذ أرادت تصوير هذه المبالغات وهذه الشناعة، عندما تتحول لفضيلة عند القتلة الذين قاموا بتفجير الإنسان الحالم، الذي يبحث عن وجوده من خلال تحقيق ولو جزء يسير من أحلامه، لكن شناعة الغدر أوقفت هذه الأحلام.

فاصل

عندما نخون العدو نخونه بالنسبة لأخلاق مشتركة، أو على الأقل لأخلاق تظل مفهومة بالنسبة إليه، قابلة لأن تنقل إلى مصطلحاته، ونحن نتواصل معه بتدنيس حقائقه، كما يتصوّر ويعتقد.

أيكون الإرهاب المتجسّد في الخيانة هو أول مناهض للأخلاق أيكون مناهض للأخلاق بلا

...؟ ذاك ما تذهب إليه سناء شعلان في قصتها «المقاتل» (11).

... إذن مقابلة خيانة بأخرى، وسأحاول أن أضم ... كله في ما سأطلق عليه «عقدة بشير» تلك ... البنية الرمزية التي ينطلق منها الوعي المأزوم. ... نحن إذن أمام مجرم قتل بشير نافع المقاتل الفلسطيني الذي فقد حياته جرّاء التفجيرات الإرهابية التي وقعت في أحداث عمان المعروفة، بشير نافع بطل القصّة، وفي الوقت ذاته بطلاً لواقع متخيّل. فرض عليه الواقع الإرهابي أن يخون أمانيه وأحلامه جرّاء الخيانة الأولى التي ... بها الإرهابي. وهنا يجب أن نضيف إليهما ... أكثر حزماً ومهارة. الذي حاول تبرير القتل بردات فعل على إجرام العدو- العدو هنا ... مساحته وتوصيفاته، حسب مزاج القاتل، ... لا يوجد معيار محدّد ومعرّف!

... إذن بالحديث عن جريمة الإرهابي، ... جبان يتسلل كاللصوص إلى المكان، ... بالعزّل والضيوف دون أن يعرّف بنفسه» (12).

سخرت القاصّة سناء شعلان بالتعريف الذي هو نقيض العقيدة والفكر الوثوقي. وهكذا سخرت من النّص الوثوقي إلى حد الهذيان، ... يبعث فينا على الرغم من الهدف الذي يرمي إليه، ألماً لا نمتلك معه أنفسنا.

إنّ هذا النموذج الذي وظفته القاصّة الشعلان يشبه عنكبوت ميكانيكي، فهي توهمنا بأنّها تطرح سؤالاً «هل الإرهاب مناهض للأخلاق؟» ثم تنسج نسجاً منتظماً ماسكة بجميع حروف السؤال بمهارة هذا في الوقت الذي نعرف فيه، ومنذ الكلمات الأولى لقصة «المقاتل»، بماذا يتعلق الأمر. لذا فإن يتقلص بشكل ميكانيكي، حتى يتوقف في نقطة الكشف، الذي يعيد طرح جوهر السؤال، وإن كان السؤال الأول مدخلاً لجوهر السؤال الثاني، هو الهدف المراد للقاصّة «هل الإرهاب مناهض للنضال؟». ليس من شك أنّ الشعلان صرّحت بذلك عندما قالت:

«لم يعش بشير ليرى وطنه يدخل في الأمن والسعادة. كان آخر عهده بالدنيا نظرات الخوف التي رآها في أعين الآمنين الذين روعهم جبان في لحظة صفاء في الفندق الذي عرج عليه» (13).

هذا التواطؤ بين الإرهاب والقتل لا يتوقف عند مغالطة الأيدلوجية، التي تزعم أنّ هذا رد من ردات الفعل على هزيمة العرب في التصدي لأعدائهم! فهو ينطوي على معنى استراتيجي هام، ذلك أنّ الطرفين متفقان علي تكريس هزيمة العرب، وهيمنة ذلك على الوعي العربي الجمعي، الذي قد يتعاطف بعض أفراده مع هذا الفعل المجرم.

ومع ذلك فإنّ الإرهابيين ممزقون بين متطلبات فكرهم وبريق القتل، والدعاية المعادية للعرب، تعرف كيف تستغل كابوس القتل، فتجعل منها وسيلة حفظ سياسي. ولعبتهم المفضلة، أنّه على العرب المسلمين التخلّص من فكرهم الإرهابي! سناء شعلان حاولت جاهدة أن تعطي فكراً إنسانياً عربياً يكشف زيف هذا الادعاء الباطل، والقول إنّ العربي هو أوّل ضحايا الإرهاب.

«استلقى بشير في قبره، وفي نفسه غصة من الإرهاب الذي لا يعرف النّور، والقتال وجهاً لوجه، بل يختبئ في الظلام، ويقتنص لحظات السّهو ليفرغ سمّه في لبن الآمنين. تمنّى لو أنّ له كرة أخرى في الحياة يكرّسها لقتال الجناء الذين يعيشون في الشقوق الأرضيّة، ويسمنون بالحقد. لكن أنّى للموت أن يفرط بغنائمه؟!» (14).

نستنتج مما تقدّم أنّ القصّة إبداع، وليس من الضروري أن تدخله في قفص التقسيمات والتنويع المحدّد، وذلك أنّ القصّة نصّ حر، وسيّد الموقف فيها هو أسلوب الكاتب والكاتبة، اللذان يحكمان على قصتهما بالخلود أو السقوط، والخالد منهما ما يترك في نفس القارئ صدى طويلاً يستقرّ ذاكرته وفكره.

إنّ النصوص القصصيّة «رضيعة» نصوص مصمّمة على استرجاع بعض الأسئلة والإجابات التي لها صلة بمعضلات حقّنا الإنساني في العالم العربي، وتحاول إضاءة جوانب من هذا الحق.

الهوامش:

(1) سناء شعلان: مذكرات رضيعة، مجموعة قصصيّة، ط1، إصدار نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، قطر، 2006.

(2) جاك دريدا، امبرتو أيكو: ذهنية الإرهاب: لماذا يقاتلون لموتهم، ترجمة بسّام حجّار، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2001، ص12.

(3) سناء شعلان: مذكرات رضيعة، ص 91.

(4) نفسه: ص 71.

(5) نفسه: 1.

(6) سناء شعلان: مذكرات رضيعة، قصة صانع الأحلام، ص 9.

(7) نفسه: ص 01.

(8) رشاد رشدي: في القصة القصيرة، ط 1، المكتب المصري الحديث، القاهرة، ص 39.

(9) سناء شعلان: مذكرات رضيعة، ص 61

(01) رياض نجيب الريس: الفترة الحرية: نقد أدب الستينات، دار الرياض، الريس للكتب والنشر، لندن، قبرص، ط1، 1965، ص 57.

(11) سناء شعلان: مذكرات رضيعة، ص 58.

(12) نفسه: ص 78.

(13) نفسه: 78.

(14) نفسه: 88.





سلسلة الذين أضاؤوا الدّرب لسناء شعلان:

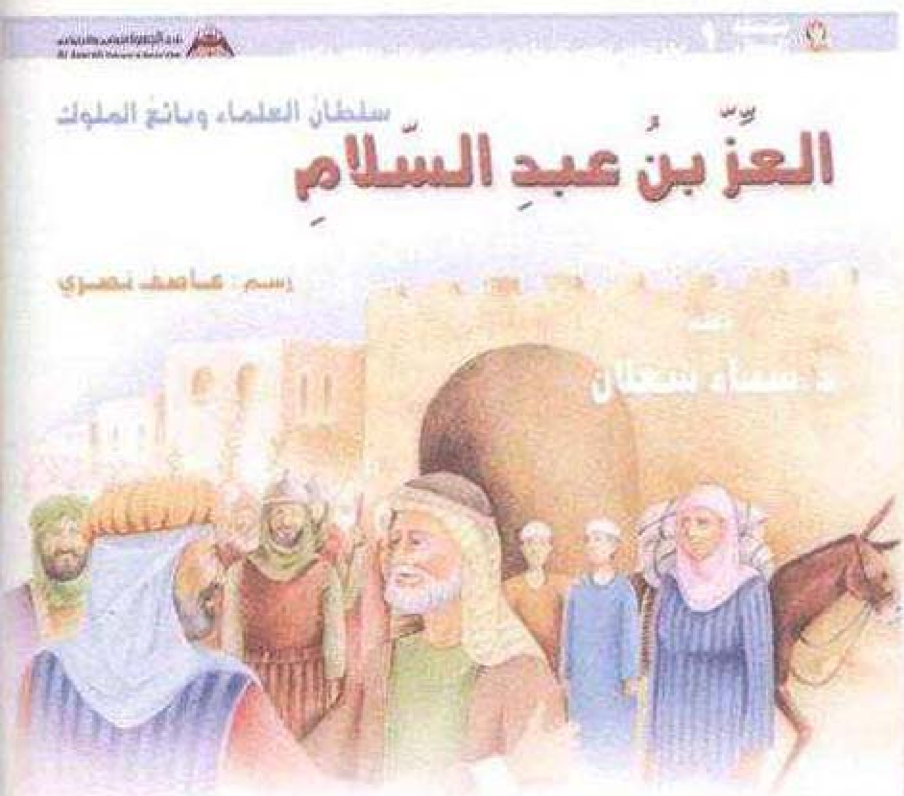
الشراكة بين الموهبة المتميّزة والمؤسسة الرائدة في سبيل حلم عملاق

بالجملة الافتتاحية اللازمة في كلّ قصص سلسلة الذين أضاؤوا الدّرب، أيها الطفل العربيّ لك تاريخٌ عربيٌّ مشرّف. فاقرأ وتعلّمْ واعملْ. (1) نستطيع أن نخلص إلى رؤية هذه السلسلة وأهدافها وأحلامها. ذلك بالطبع قبل الوقوف على جمالياتها الإبداعية والفنية والإخراجية. وهي سلسلة تقول كاتبتها إنها البصمة التي تريد أن تتركها في سفر إبداع الأمة، وهي عمل تعدّه مشروع عمرها الثقافي؛ لأنها كما تقول الشعلان، عمل إذا حقّق أهدافه سيكون رافداً من روافد الأمة الإبداعية ممثلة بتقديم النموذج الإيجابي الخلّاق والمبدع للطفل المسلم في كلّ مكان. ومن هدف سناء الشعلان المعلن نستطيع أن نفهم لماذا وُلدت سلسلة: الذين أضاؤوا الدّرب، ومن هم الذين أضاؤوا الدّرب؟ ولماذا؟ وبماذا؟ وأيّ درب أضاؤوا؟ وماهو واجبنا تجاه هذا الدّرب؟

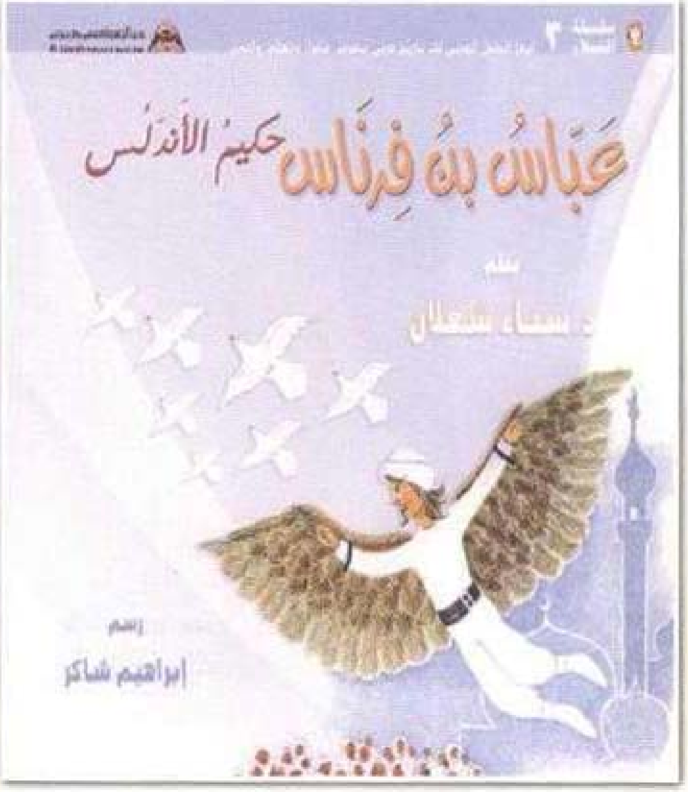
د. سفيان العزّة

إنّ الذين أضاؤوا الدّرب هم بلا شكّ علماء الأمة الإسلاميّة وعظماؤها وأبطالها ومخترعوها ومكتشفوها عبر تاريخ طويل لاسيما في عصورها الذهبية حيث كانت الأمة الإسلامية هي قلب الحضارة الإنسانية، وصانعة مادة المنجز الحضاري، وهي من تصدّره إلى كلّ العالم آنذاك، وبغية كل طالب علم أو باحث عن نور، وهم بذلك قد أضاءوا دروب الإنسانية في مدارج الحضارة والرّقي، ومهّدوا الطريق نحو التقدّم ليس للعرب والمسلمين وحسب بل للإنسانية جمعاء، وهو أمرٌ لا يستطيع أن ينكره أو يجحده منصفٌ أو عالمٌ موضوعي.

وأبطال هذه السلسلة قد أضاؤوا الدّرب بالعلم والعمل المخلص الدؤوب والإيمان وحبّ الأوطان والإيمان بالذات والتجربة والعمل والتعالي على مفاتن الدنيا، والتجاوز عن الصغائر واللذات الفانية، فاستحقّوا بذلك أن تُنقش أسماؤهم في سفر الخلود، الذي ضرب الكثير عنه صفحاً في الوقت الحاضر، فقطعوا علاقاتهم به، وتناسوا مجدهم، وعراقة حضارتهم، واستلبهم الآخر، فباتوا يلهثون وراء حضارته، غثّها وسمينها، وطفقوا يترنّمون بمنجزات حضارته وبعلمائها، وشرعوا يقلّدون الآخر في كلّ شأنه، ونصبوا من أصنامه وأوثانه رموزاً وقدوات تُحتذى، وتُعظّم، واستصغروا تراثهم وإرثهم الحضاري العريق، فحقّ عليهم السقوط والتردّي، وما هذه السلسلة إلّا إيقاظٌ لضمير الأمة، وتذكير برموزها، واستبدالهم برموز الآخر، لتكون الصحوة والنهضة على أساس الماضي العريق، لا على أساس التقليد المشوّه الأعمى، إذن فالذين أضاءوا الدّرب هي دعوة صريحة إلى السّير في دروب عظماء الأمة، لتكون الصحوة، وتستأنف الأمة الإسلامية حضارة العلم والعطاء والرّقي، وما هذه السلسلة تاريخٌ يُنضّد ويُذكّر به، بل هي كما تقول الجملة







مفتاح لكلّ قصص السلسلة دعوة إلى التعلّم والعمل. (2)

ويبدو أنّ سناء الشعلان قد ركنت إلى معيار خاص لاختيار أبطالها يتلخّص في ثلاثة أمور، نستطيع أن نستنتجها من مطالعة قصص السلسلة الثلاث الأولى: العزّ بن عبد السّلام: سلطان العلماء، وبائع الملوك (3)، وعبّاس بن فرناس: حكيم الأندلس (4)، و«زرياب: معلّم الناس والمروءة» (5)، وهي: عظم الأثر وأهمية المنجز لبطل القصة، ومدى أهمية بصمته في حضارة الإسلام، ومن ثم أن يكون البطل من سجلّ الحضارة الإسلامية، وأخيراً أن يكون البطل لم ينل إلا القليل من الكتابة عنه، والتعريف به في العصر الحديث في حقل أدب الأطفال. لذلك كانت القصص الثلاث الأولى في السلسلة مفاجأة سارة لكلّ مربٍ أو طفلٍ أو مهتم، فهي تعرّف بثلاثة رجال كان لهم بصمتهم: في عالم الموسيقى شأن زرياب، وفي عالم القضاء والإفتاء والجهاد شأن العزّ بن عبد السلام، وفي عالم الاختراع والطيران شأن عباس بن فرناس.

وقد استطاعت الشعلان أن تحقّق الثالوث الصعب في الكتابة للأطفال، فهي قد حافظت على خيط سردي ممتع، يجعل القراءة متعة حقيقية للطفل، ويدفعه نحو القصة، وهي بذلك قد كسرت رتابة المادة التاريخية وجمودها، التي قد تقطع التواصل بين الطفل والقصة إذا لم يحسن الكاتب الاحتيال على ذلك، وحافظت في الوقت نفسه على مصداقية المعلومة ودقتها، ومن يقرأ القصص يستطيع أن يخلص إلى أنّ كل قصة هي نتاج بحث علمي طويل ودقيق في المراجع والمصادر وأمهات الكتب، ولعل كون الشعلان هي أساتذة جامعية في الأصل تحمل الدكتوراه في النقد، وباحثة أكاديمية قد جعلها تخلص للدقّة والأمانة العلمية، ومن ثم استطاعت الشعلان أن تقدّم قصصها في لغة رشيقة عربية مضبوطة، يسهل على الطفل تناولها وفهمها دون أن تجنح إلى الركاكة، بل إنّ الشعلان قد التزمت بخطة في قصص السلسلة حتى الآن، إذ إنّها تحافظ على بعض الكلمات التراثية المهجورة، وتستقرضها من معجم بطل قصتها إبّان زمانه، ومن ثم تضع معنى تلك الكلمات التي تظنّ أنّ الطفل يجهل معناها بين قوسين بلون مختلف، وبذلك توفّر للطفل معجماً لغوياً غنيّاً، وتربطه بالمعجم التراثي للحضارة الإسلامية - إن جاز التعبير - وهي خطة ذكية لكي يوسّع الطفل معجمه دون أن يقع تحت ضغط التعلّم المباشر، بل هو بهذه الطريقة يتعلّم الكلمة الجديدة دون أن يقع تحت ضغط التعلّم المباشر، لأن ذ معرفة معنى الكلمة شرط خفي كي يفهم الطفل ما يقرأ، ويكمل قراءة القصة.

وقد قيّد القدر لهذه السلسلة أن تتصدف مؤسسة نادي الجسرة الثقافي في قطر، فتوافقت الآلام، واتّفقت الرؤى والمناهج والمبادىء، فتبنّت المؤسسة السلسلة، وأصدرتها ضمن خطة عملاقة ورائدة في سبيل تقديم قصة عربية تحترم الخصوصية الفكرية والثقافية للطفل، وتراعي ذوقه، دون أن يكون ذلك على حساب متعته وإعجابه بل وحبه لما يقرأ. بل إنّ القصص خرجت في حلّة قشيبة من الورق الجيد والألوان المميزة والرسومات الجميلة، مما يؤهل السلسلة أن تنافس بكل سهولة على اهتمام الطفل القارىء وعلى إعجابه.

ويبقى السؤال اللاهث الملحّ: هل سيستمرّ هذا المشروع الرائد الذي نأمل بالكثير منه؟ ونستطيع القول إنّه سيكون من البصمات الخالدة لأدب قصة الأطفال في المشهد الإبداعي العربي؟ أم أنّه سيتقزّم ويتلاشى شأنه بذلك شأن الكثير من المشاريع الإبداعية التي ظهرت في المشهد الإبداعي العربي ثم انتحرت أو اغتيلت أو ماتت لسبب أو لآخر؟ هذا السؤال المهم قد تكون إجابته فقط عند سناء الشعلان ونادي الجسرة الثقافي.

الهوامش:

-1 انظر الغلاف في: سناء شعلان: العزّ بن عبد السلام سلطان العلماء، وبائع الملوك، ط1، الجسرة الثقافي، قطر، 2007، سناء شعلان: عبّاس بن فرناس: «حكيم الأندلس» 2007م، ط1، نادي الجسرة الثقافي، قطر، 2007، سناء شعلان: زرياب: «معلّم الناس والمروءة» 2007م، ط1، نادي الجسرة الثقافي، ط1 2007.

-2 نفسه.

-3 سناء شعلان: العزّ بن عبد السلام: «سلطان العلماء، وبائع الملوك».

-4 سناء شعلان: عبّاس بن فرناس: «حكيم الأندلس».

-5 سناء شعلان: زرياب: «معلّم الناس والمروءة».



علي فوزي

الفنان الهولندي (فرمير) ورائعته امرأة تعد الطعام

يعد الفنان الهولندي «فرمير» من العلامات المضيئة في سجل الاعجاز الإبداعي في مجال فن التصوير على مر الزمان فهو العبقري صاحب الموهبة الفنية الفذة التي بقيت في طي النسيان قرابة قرنين من الزمان. وفرمير الفنان الذي تجاهلته صالات العرض في زمانه يعتبر واحداً من أبرز نجوم المدرسة الهولندية التي إشتهرت بنبوغ وعبقرية العديد من فنانيها حتى ذاع صيتها في القرن السابع عشر وهي نفس الفترة الزمنية التي تألقت خلالها إبدعات المدرسة الفلمنكنية الشهيرة أيضاً خاصة فيما يتعلق بأعمال الطبيعة الصامتة.

وقد تميزت إبداعات فرمير بتفردها وصدق خطابها المرئي من حيث القوة والصدق في التعبير أو البراعة المتناهية في التلوين مع الاهتمام بأدق التفاصيل.

والغريب في الامر أن عبقرية فرمير الإبداعية ساهمت بالفعل في إثارة أحقاد أقرانه من الفنانين الذين تعمدوا تجاهل إبداعاته وعدم الاهتمام بها ولا بالفنان نفسه وهو الأمر المأسوي الذي أدى في نهاية المطاف إلى دخول الفنان في حالة من الانطواء والتأزم النفسي الذي كان له عظيم الأثر في التعجيل بوفاته عام 1675 م عن عمر يناهز الثالثة والأربعين حيث لم يترك لأسرته التي تتكون من زوجة وثمانية أبناء إلا ما يقرب من أربعين لوحة كان قد أبدعها خلال عمره القصير.

ولكونه مات فقيراً فقد اضطرت زوجته لبيع العديد من لوحاته بأرخص الأسعار لتسديد ديون الأسرة والقيام ببعض التزامات المعيشة اليومية وبالتالي دخلت أعمال فرمير إلى عالم النسيان لفترة طويلة قاربت المائتي عام إلى أن جاء الفنان البريطاني الكبير «رينولدز» وهو أول رئيس للأكاديمية البريطانية للفنون وألقى الضوء على القيمة الفنية لأعمال فرمير وأوضح للعالم مدى أهميتها وثراء مضمونها البصري كإبداعات سوف تبقى في ذاكرة تاريخ الفن العالمي وكان رينولدز قد شاهد هذه الأعمال صدفة حين أتيحت له فرصة زيارة هولندا حيث تفاعل مع تلك الأعمال وتفحصها جيداً وأدرك أهميتها الجمالية فأعلن للعالم عن القيمة الفنية الرائعة في إبداعات فرمير ذلك العبقري البائس الذي تسابقت متاحف العالم على اقتناء أعماله بعد هذا الإعلان، والأكثر من هذا هو لجوء بعض الفنانين المحترفين إلى تزوير وتقليد أعماله من أجل التربح السريع.

وتعتبر لوحة «امرأة تعد الطعام» من أشهر الأعمال الكلاسيكية حول العالم وهي التي حظيت بإعجاب الفنان البريطاني رينولدز الذي قال عنها: «إنها أحسن ما رأيت من أعمال فرمير الرائعة».

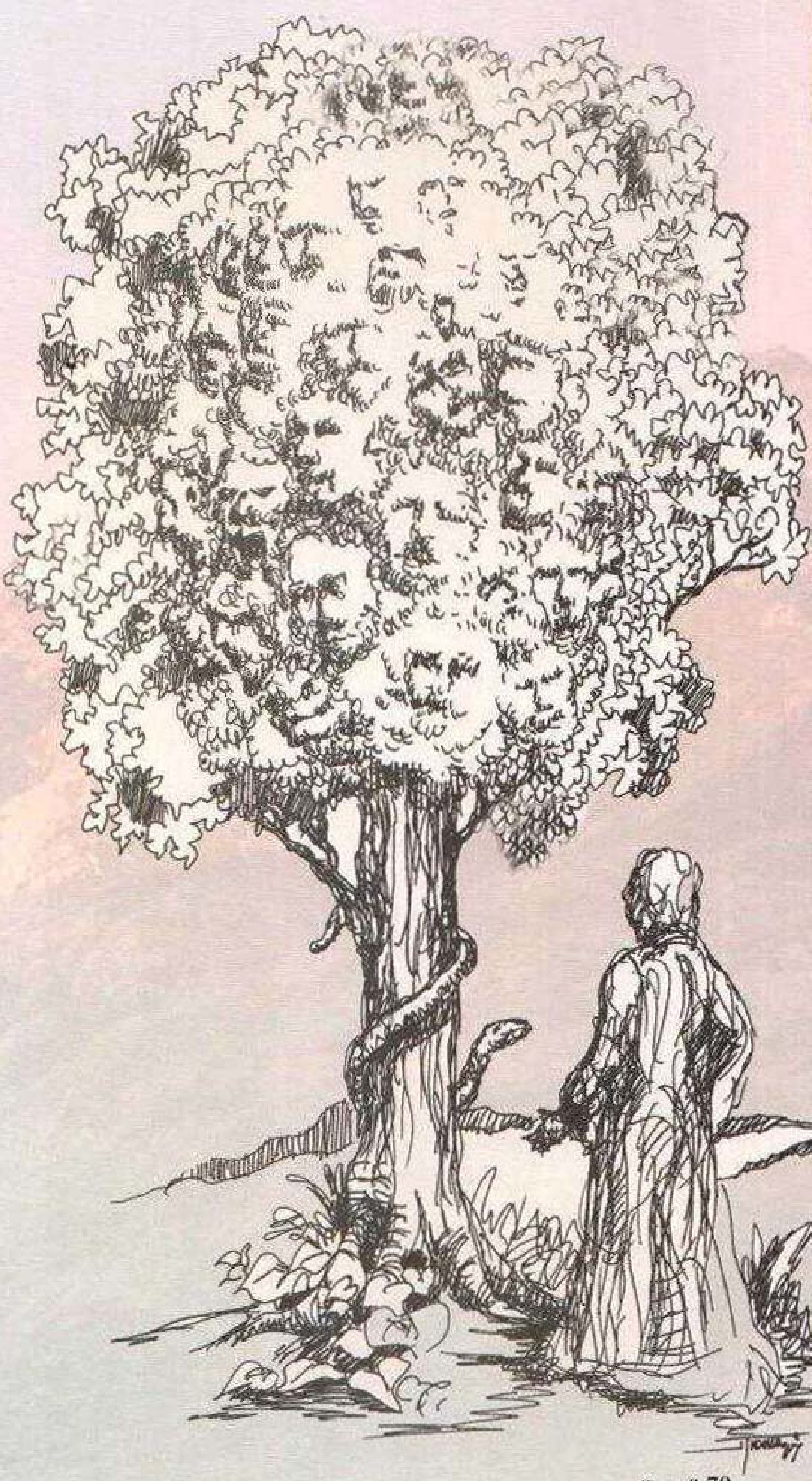
ولعل من سخرية القدر أن يقوم الفنان ببيع هذه اللوحة الرائعة لأحد الخبازين بمبلغ زهيد جداً قد لايكفي بشراء وجبة بسيطة لأفراد أسرته.

والمتأمل لسطح هذه اللوحة المعجزة يدرك مدى قدرة الفنان على تجسيد الواقع المرئي والدقة المتناهية في محاكاة مفردات اللوحة وإكسابها بعداً إنسانياً رائعاً للدرجة التي يشعر المشاهد بنوع من الألفة البصرية مع تلك المفردات.

وكغيره من الفنانين العظماء كان فرمير يصنع ألوانه بنفسه وهذا يتطلب مهارة خاصة تمكن الفنان من تجسيدها تلوينياً على أسطح أعماله التي حظيت بهذا الثراء اللوني العجيب.

أما البراعة المتناهية في توزيع الإيقاع الضوئي في أرجاء اللوحة فحدث ولا حرج فالأمر يحتاج إلى كتب ومراجع للحديث باستفاضة.

رسال



(1)

السّلامُ

لَكَ يا والدنا الأوحَدَ من كُلِّ بَنِيكَ

أيُّها النّازلُ من أعلى مُقامْ

أيُّها المُستغفرُ الأوّلُ من كُلِّ الخطايا

أيُّها المُستخلَفُ العامرُ ما كانَ حُطامْ

يا أبانا..

وكفى فخرًا بأنْ يَنْسُبنا اللهُ إليكْ

فعلى رُوحكَ -يا والدنا- أزكى سلامْ

(2)

أكتُبُ الآنَ إلى مَنزلكَ الأعلى خِطابا

علّني ألقى جوابا

فمَنِ الأقدرُ ــــ بعدَ اللهِ- إلاّ الوالدُ

هُو مَنْ يأمُرُ

مَنْ يَنهى

ومَنْ يُجري العقابا

أكتُبُ الآنَ شكاوانا لعلّي..

مِنْ بَنيكَ -الخوفَ- يُعطيني جوابا

(3)

يا أبي

يا آدمَ الأوّلِ

يا شيخَ البريّةْ

نَشتكي يا والدي مِنْ كُلِّ شخصٍ عُنصُريٍّ

يتبنّى العُنصُريّةْ

يقسِمُ النّاسَ إلى: رَبٍّ وعَبْدِ

وإلى لونٍ وعِرقِ

وإلى نفسٍ وأخرى

وعلى الآخرِ يستعدي الأذيّةْ

وهُمُ في الأصلِ . يا والدنا.

مِنْ صُلبكَ الأشرفِ لكنْ أغفلوا..

ونَسوا أنّهُمُ في الأصلِ طينٌ

وبأنّ اللهَ قدْ شرّفهُم مِنْ رُوحِهِ تلكَ العليّةْ

لستُ أدري؟!

ة إلى والدنا الأول



بقلم:

علي عبد الله الأنصاري

ـرهم حسبوا أنهم قد عجنوا من ذهب
ـل الخلق من طين مهين
ـذا كانوا هم الأفضل والأنبل والأسمى
ـسواهم من سلالات دنية؟
ـا أبي..
ـسي الإنسان أن الآخر الداني أخوه
ـهم في الأصل صلب واحد
ـه يحمل ذات الروح والعرق وذات المصدر
ـه يأكل كي يحيا
ـحتاج إلى النوم لكي يبقى
ـغذى بالهواء
ـه في كل حالات تجلِّه
ـهما بلغ الذروة
من طين وماء

(4)

ـي الأول
ـا نشتكي ظلم القوي
ـك الباقي لكي يحيا.. ولا يحيا سواه
ـك الباقي ليستعدي ويبقى
وهو لا يرضى شريكا في الحياة
وكأن الله أبقاه على الأرض وحيدا

كي يسوم الناس خسفا..
كل ما في الأرض لا بد له يغدو..
فلذا ألغى سواه
ولذا يشعل حربا في عداه
وجميع الناس إما أن يصيروا تحت كفيه عبيدا..
أو عدوا
وبكلتا الحالتين..
كلهم يفنى ليبقى
نسي الأحمق أن الله لا يرضى اعتداه..
قدس الله الذي يحمي حقوق الناس لو طال المدى
وهو في أعلى علاه

(5)

يا أبانا
حينما أنجبتنا كنا ملوكا
نعمر الأرض بأمر الله
لا نعبد إلا هو
ونستصلحها
ثم عال البعض كي يأخذ حق الآخرين
مثل قابيل وهابيل
ولكن كان قابيل لطيفا في العداء
إن أحفادك - حاشاك - تمادوا في الضلال
يقتلون الأنفس العليا ويسبون البقية
حينما أولدتنا كنا ملوكا
فلماذا صار بعض الناس عبدا
سلب الحرية الكبرى على خفقة مال؟!
ولماذا صار يشرى ويباع؟



آه يا والدنا لو نظرت عيناك أسواق الرقيق
بيعت الأنفس والأعراض من غير انتخاء
باعها (الأشراف) للأشراف كي تشبع رغبة
كي يُغذّى نهم النفس ولذات الحياة
وتناسوا أن من بيع وما بيع لهم في الأصل ما كان رقيقا
وبأن الشهوات ولو طال مداها ستزول
وسيغدو الشرف الأسمى الذي حازوه مصلوبا على باب الضمير
مرة أو مرتين
يقرع الناقوس تقريعا لما قد صنعوه
ثم ينسى ذلك القلب الضمير
يا أبانا آه لو شاهدت هذا
آه لو عاينت أسواق الرقيق
كانت النفس التي شرفها الله
من الهم تضيق

(6)

والدي..
منذ قابيل وهابيل
وهذي الأرض سكرى
تكرع الكاسات ملأى بالدماء
ضحكها المجنون يا والدنا سد الفضاء
تضرم الحرب
فلا تملك هذي الأرض إلا أن تغني
وتغني وتغني
فلقد جنت على طول البكاء
آه يا والدنا كم شربت ذي الأرض من شرب الدماء
آه يا والدنا كم شربت ذي الأرض أنهار دماء
أصبحت تلفظ فينا أحمرا
أصبح القيء الذي تلفظه مثل الدماء
ولها الحق
فمن قابيل إلى اليوم وما زالت
يستزيد الناس ذبحا
فتغطي جرمهم أرض رباها
إنني أخشى أبا والدنا أن تثور الأرض غيضا
فيصير الماء فان
ويصير الدم ماء

(7)

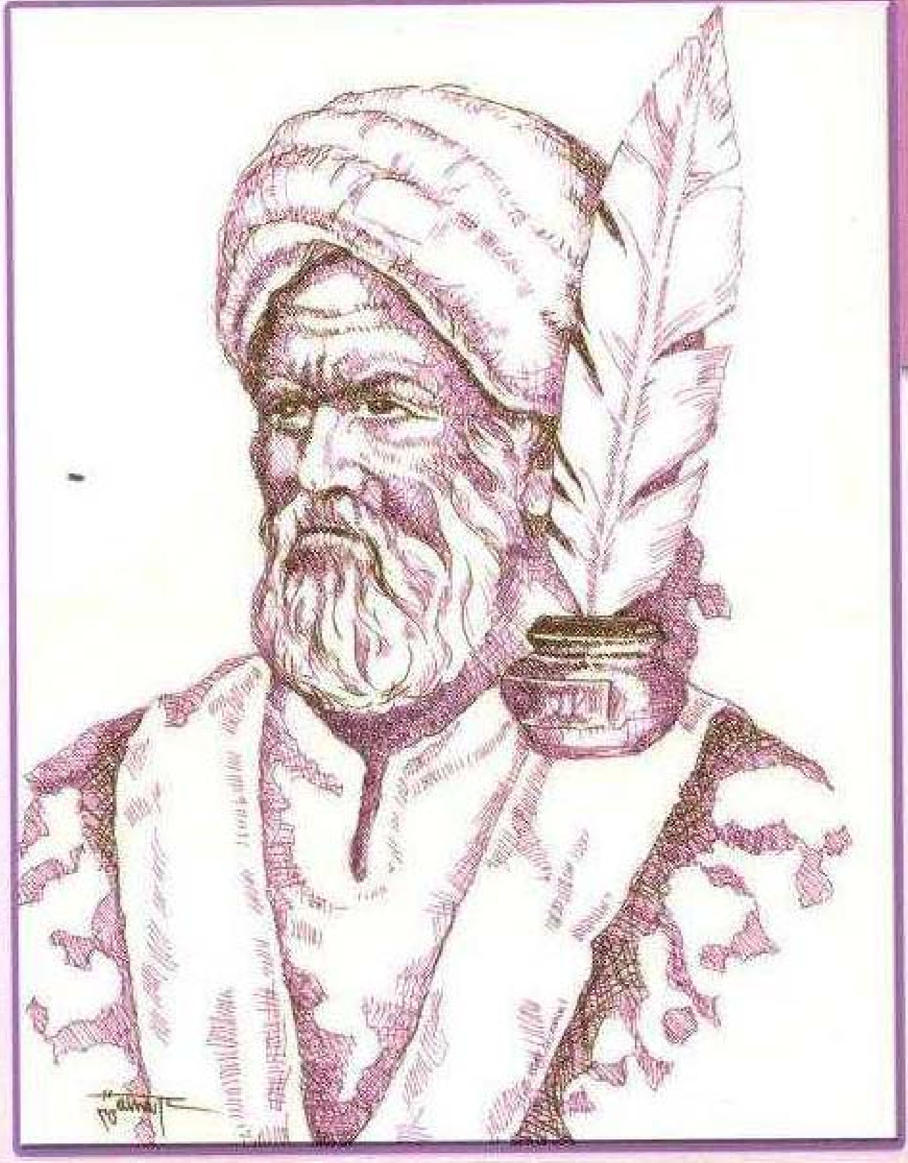
يا أبي
أثقلت من طول التشكي
أثقلت شكواي مع بعدي سمعك
أحزنت قلبك أخطاء بنيك
فخطاياهم تسد الأفق
تستعدي على كل الحياة
إنني أزعم أن الجسد الطاهر في قبرك يرتج ليحيا
كي يعيد العدل لكن
سلبت منه الحياة
آه يا والدنا
من سوى الوالد ينهى..
من سوى الوالد عدل في العقاب

(8)

لك يا آدم
يا والدنا
أزكى سلام
قد غدت أرضك من فعل الذي خلفتهم
محض حطام



ابن حزم الأندلسي وريث العشق العربي



بعد أن اكتشف المستشرق الهولندي رينهارت دوزي النسخة الوحيدة من مخطوطة «طوق الحمامة في الألفة والآلاف» لابن حزم، وقام بالقراءة فيها، أعلن في كتابه «تاريخ مسلمي الأندلس» أن النفس العذري عند ابن حزم مردّه إلى أنّ ابن حزم اسباني مسيحي، لم يفقد كليّة طريقة التفكير والشعور الذاتية لجنسه. هؤلاء الأسبان - حسب رأيه - المتعربون يستطيعون أن يهجروا دينهم، وأن يبتهلوا بحمد ابن المسيح، وأن يلاحقوا بالسخرية إخوانهم القدامى في الدين والوطن، ولكن يبقى دائماً في أعماق أرواحهم شيء صاف رهيف وروحي غير عربي. وأضاف أنّ ابن حزم لم يعرف الحبّ العذري العفيف إلاّ لأنه من أصل مسيحي، وأنّ عرف المسيحية العنيف قد نبض فيه رغم إسلامه فجعل ينحو منحى العفة شاذاً بذلك عن بقية المسلمين.

وللأسف أنّ هذه المقولة قد راجت عند جمهور كبير من الأوروبيين حتى الثلث الأول من هذا القرن، إلى أن جاء الراهب الإسباني أسين بلاشيوس، ودرس هذا الموضوع وردّ عليه، إذ كان ثبتاً وحجة في الفلسفة الإسلامية.

وقد عرض لفكرة دوزي وردّ عليها بما ارتضاه لذلك، فردّ على فرضية أنّ ابن حزم مثلٌ للحبّ الروحي (الحبّ الأفلاطوني). وقال: إنّ ابن حزم قد أحبّ أكثر من مرّة، ومن هذه الزاوية الجديدة التي لم يرد دوزي أن يضعها أمام القارئ، يفقد بطلنا درجات من مثاليته وأفلاطونيته، لكن لا يمكن الإنكار أنّه ينطوي على مشاعر رقيقة لم تفقد توهجها.

كما أنّ بلاثيوس قد رد على افتراض أنّ النفسية التي تكابد الحبّ الأفلاطوني ليست من خصائص الجنس العربي ولا الأدب الإسلامي، وكلاهما في عواطفه الغرامية يستمدّ إلهامه غالباً من الرغبات الجنسية المبتذلة. وانطلق بلاثيوسش في ردّه من كتاب «طوق الحمامة» نفسه إذ إنّ الكتاب يعرض في جله لشخصيات من المجتمع القرطبي، وهي تُقدّم لنا في قمة توهجها الدلائل على رقيها الثقافي والعاطفي. إذن لم يكن حب ابن حزم الأفلاطوني وليد عدوى سلالية، أو أنّه تلقاه من نفسية أسلافه المسيحيين، لأنّ كثيراً من أبطال الغزل الرومانسي كثيرين جداً ينحدرون من أصول عربية خالصة، ولا يمكن أن يجري في دمائهم الخصائص الموروثة التي نفترض أنّها عند ابن حزم.

ويضيف بلاثيوس تأثّر دوزي بما هو معاد لحسيّة الحبّ عند الجنس العربي أكثر مما تأثّر بما هو حق، وهذه الأفكار المطروقة وليدة دراسات جزئية وسطحية وجانبيّة للدين الإسلامي، وهي مضطربة. مثلها في ذلك خرافة لا تقل عنها انتشاراً، وهي عجز الجنس السامي عن الدراسات الفلسفية. الأمر الذي جعل دوزي ينسى أو يتناسى أنّ الثقافة الإسلامية ابتداءً في شعراء بني عذرة، انتهاء بالشعر الصوفي الذائب في العذرية.

والحقيقة أنّ الرّد على تهمة دوزي يطول الكلام والتفنيد فيه يسلك بنا دروبا شتّى، إلاّ أنّ أبرز ما يمكن أن يقال في ذلك:

أولاً: دوزي يفترض أنّ ابن حزم هو رجل من عائلة مسيحية تشبّعت بالدين الكاثوليكي وإنّ إثبات أمر كذلك يحتاج إلى كثير من الأدلة التي لم يقدمها دوزي، بل إنّ الدكتور طاهر مكي يقول في هذا المقام قولا لطيفا إذ يقول: إنّ جانبا لا بأس به من السكان الأصليين للأندلس كانوا وثنيين، وإذا كان من المرجّح أنّ ابن حزم ينحدر من أصول اسبانية، فمن المرجّح أيضاً أنّ أجداده لم يكونوا قد اعتنقوا المسيحية عند دخول الإسلام، لأنّه من المنطقة الفقيرة في جنوب غرب إسبانيا، وغالبية أهلها عند الفتح كانوا من الوثنيين، وعلى أيّ حال فإنّ ما كان يجري في الجانب العربي الإسلامي من الأندلس من مظاهر الحبّ الحسّي، كان يجري مثله، وأفحش منه في الجانب المسيحي، ولم تجر في عروقهم دماء عربيّة، ولا اتخذ جدودهم الإسلام ديناً، ويكفي مثالاً على ذلك

الشذوذ الجنسي في قشتالة في أوساط المسيحيين فضلاً عن السيرة الجنسية المخزية للألفونسو السادس ملك قشتالة الكاثوليكي المتديّن.

ثانياً: دوزي جعل رباطاً واهناً بين ابن حزم والمسيحية المفترضة كدين لآبائه، ونسي أو تناسى ذلك الموروث العربي العفيف الهائل في ثقافة العرب المسلمين التي نهل منها ابن حزم، أو على الأقل من معظمها كما ذكر بشأنه في كتابه «طوق الحمامة»، وفي سيرة حياته. وهذا التراث العشقي العفيف يمكن أن نلخّصه كما قال إحسان عبّاس في المحاور التالية:

1- مقام فلسفي كما هو وارد عند إخوان الصفا في رسالتهم «ماهية العشق»، إذ يقررون أنّ النفوس تتفاوت في المحبّة بين نفوس شهوانية وأخرى حيوانيّة وثالثة ناطقة، وأنّ في جبلة النفوس محبّة البقاء، وقد تحدّثوا عن تدرّج النفس من المادي إلى الروحاني.

2- مقام طبقي: كما نجد في كثير من مؤلّفات الأطباء مثل ابن سينا عن الحب، إذ يقول: من شأن العاقل الولوع بالمنظر الحسن من الناس.

3- مقام تنجيمي: مثل ما كتبه المويذ قاضي المجوس عن الحب.

4- المقام الصوفي: لا شك أنّ الصوفيّة التي انتشرت في الأندلس حتى أنبتت أعلام التصوّف مثل ابن عربي قد أثّرت في تنمية الحسّ العفيف عند ابن حزم، فالصوفيّة ترى الحب الإنساني امتحاناً لكي يتلقّى المحب دروساً في طاعة محبوبه، ويدرك معنى المشقة في مخالفته وصولاً إلى حب الله.

وهذه المقامات للحبّ جمعت في كتاب اسمه «الزهرة»، وهو كتاب عرفه ابن حزم، ولو لم يطّلع على المصادر المشرقيّة الأخرى، لكان كتاب الزهرة وحده كافياً، ولكنّه كما يقول إحسان عباس لا بدّ قد اطّلع على مروج الذهب للمسعودي، وما ورد فيه عن الحبّ، ورسالة القيان للجاحظ كذلك كتاب البيان والتبيين. بل لا يستبعد الدكتور إحسان عباس أن يكون ابن حزم قد اطّلع على كتاب «فردوس الحكمة» لعلي بن ربون الطبريّ، أو مصدراً مشابهاً له، فالحديث عن ضروب المحبّة متشابهة، يقول ابن ربون: «فإنّ من شأن النفس الولوع والعجب بكلّ شيء حسن من جوهر أو نبت أو دابة. ويقول ابن حزم: فالظاهر أنّ النفس الحسنة تولع بكلّ شيء حسن، وتميل إلى التصاوير المتقنة».

ولا يُستبعد أنّه قد عرف مصادر مشرقية أخرى ذات علاقة بالموضوع عن قريب أو بعيد بالإضافة إلى ما كان يمدّه به الشعر المشرقي، وحكايات العشّاق المشارقة ذخيرة كبيرة حول تصورات الشعراء والرواة والقصاصين لموضوع الحبّ، حتى أنّ ابن حزم قد استثنى أولئك الأعراب وشعرهم في الحبّ، إذ قال: ودعني من أخبار الأعراب والمتقدمين بينهم غير سبيلنا.

ثالثاً: كما أنّ البيئة الأندلسية كانت تمدّ ابن حزم بشيئين مهمين: أولهما ذلك الشعر العفيف المتشبه بالشعر العذري نزولاً على أحكام الظرف، وقد مهّد ابن فرج في كتاب «الحدائق» لذلك السياق الأندلسي الخالص في شعر الحبّ، وكان ابن حزم معجباً بكتابه، وقد حفظ



أ. نهاد معلاّ

الكثير منه، وفي طيّات الكتاب أورد ابن حزم الكثير من القصص عن أبناء مدينته، بل كان يذكرهم بالاسم مثل: الرمادي وحبّه لخلوة، وابن قزمان وحبّه لأسلم، وعبد الله بن يحيى الأزدي المعروف بابن الجزري.

ويبدو أنّ الحب العفيف كان شائعاً في مدينته، ومنها استوحى مادة كتابه إذ يقول فيه: ما رأيت قط متعاشقين إلا وهما يتهاويان خصل الشعر مبخّرة بالعنبر مرشوشة بماء الورد، وقد جمعت في أصلها بالمصطكي، بالشمع الأبيض المصفّى، ولفّت في تطاريف الوشي والخزّ، وما أشبه ذلك تكون تذكره عند العين.

كما أنّ حياة ابن حزم لها علاقة بهذا المجتمع إذ إنّه كما يقول قد تربّى على أيدي النساء، وعنهنّ أخذ آدابه الأولى إلى جانب تجربته العفيفة في الحبّ التي انتهت بزواجه من حبيبته (نُعم)، وهو دون العشرين من عمره.

خامساً: إنّ الكثير إن لم يكن المعظم من القصص التي يوردها ابن حزم في كتابه هي من القصص المتصلة بعائلته أو أصدقائه، أو عن من عرف عنهم أو سمع عنهم في مجتمعه، وفي ذلك يقول: التزمت في كتابي هذا الوقوف عند حدّك والانتصار على ما رأيت أو صحّ عندي بنقل النقاط.

سادساً: ودوزي يجزم بتأثر ابن حزم بالدين المسيحي بما فيه من روحانيات، وقد غاب عن ذهنه أنّ ابن حزم ليس مسيحياً أصلاً ليتأثّر بالمسيحية بل هو على النقيض فقيه ظاهري يصدر في كثير مما يكتب عن العذرية في الحبّ عن دينه الذي يردّه عن الزنى واللقاء الجسدي خارج إطار الزوجية، وقد أشار إلى ذلك في كتابه «طوق الحمامة»، إذ قال في موضع الترهيب من الزنى: قال تعالى: «إنّ النفس لأمّارة بالسوء»، وينقل كذلك الأحاديث عن الرسول عليه الصلاة والسلام في ذلك، ومنها قوله عليه السلام: «سبعة يظلّهم الله في ظلّه يوم لا ظلّ إلا ظلّه، رجل دعته امرأة ذات حسب وجمال فقال:

إنّي أخاف الله». بل إنّ ابن حزم في آخر كتابه فصلين عن (قبح المعصية) (وفضل التعفف) جعل فيهما العفّة والتخويف رائد إلى الفقه.

سابعاً: وفضلاً عمّا سبق في النقطة السابقة، فإنّ التأثر بالأدب أو الفكر الديني المسيحي يغيب عن الكتاب الذي حكم دوزي على صاحبه من خلال بأنه تأثّر بالعفاف المسيحي بل على العكس الكتاب تأثّر بالتراث والحبّ الشريف، ويورد أمثال وحكم وكلام الفلاسفة العرب وغير العرب، كما يورد أسمار وأسماء ملوك وقادة وعائلات العرب والمسلمين.

ثامناً: إنّ كتاب طوق الحمامة بما فيه من عذرية وعفة متأثر بشكل رئيسي بكتاب «الزهرة» لصاحبه (محمد بن داوود الظاهري). مما ينفي تأثره بالعفّة المسيحية. وقد قال الأستاذ غرسيه غومس في تفنيد ذلك إنّه على الرغم من إشارة نصيّة بسيطة ومن التوافق في الاتجاهات العاطفيّة، فإنّ الطوق لايكاد يدين للزهرة بشيء أو إن شئت يدين لها بشيء محدود للغاية.

ولكن دراسته حياة وكتاب ابن حزم تثبت على عكس غرسيه إليه، فابن حزم يذكر إنّه قد حفظ الكثير في صغره، كما أنّه يرى في ابن داود إماماً ظاهرياً يستحق التقدير، لأنّه أمام يكتب في الحبّ، دون أن يعبأ بنقد الكارهين.

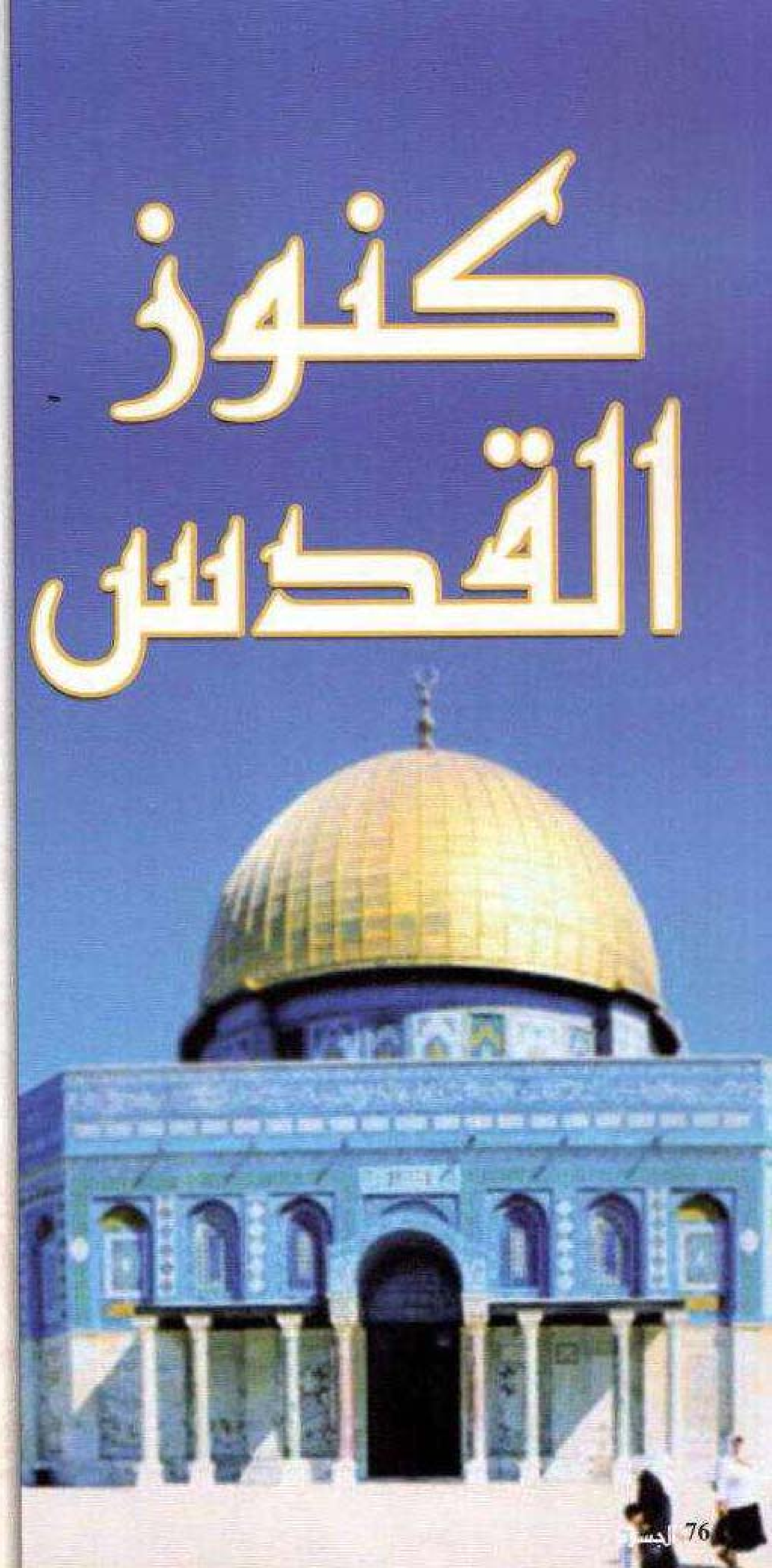
ومن السهل أن يضع الدارس على مواطن التأثر بهذا الكتاب في مثل المنهج والمواضيع المتشابهة، والتقارب في المنحى العام في المقدمة والخاتمة، وفي عدم إيراد شعر الشعراء بل الاكتفاء بإيراد شعر المؤلف.

وبعد:

فهذه الإطلالة السريعة على حياة ومؤلّف ابن حزم «طوق الحمامة»، وعلى بعض الآراء تجعلنا نرد بكل سهولة تهمة دوزي، ونحلّ محلها اعتقاداً راسخاً بأنّ تحفة ابن حزم تأثرت بثقافته وعربيته الإسلامية والعربية، ونهلت من مصادر هذه الثقافة، وإن اطّلعت على إنتاجات المسيحية بسبب وجود تلك الثقافة في المجتمع الأندلسي.



كنوز القدس



تأليف: المهندس رائف يوسف نجم/ متخصص في العمارة الإسلامية، وزير سابق.

والدكتور عبدالجليل حسن عبدالمهدي الأستاذ في كلية الآداب/ الجامعة الأردنية، قسم اللغة العربية وآدابها.

والأساتذة يوسف النتشه وبسام الحلاق وعبدالله كلبونه من دائرة أوقاف القدس.

عرض وتقديم:

د. أسامه يوسف شهاب

مركز اللغات/ الجامعة الأردنية

للقدس رائحة الورود، للقدس ماضيها التليد تأسرك هذه المدينة العظيمة... هنا جاء محمد صلى الله عليه وسلم وعشق هذه الديار، من هنا مر الأنبياء والرسل، وصلى فيهم نبينا الكريم فزاد مجدها مجداً، وسموها رفعة، وهنا جاء ابن الخطاب يقود راحلته، وهنا يتربع أبناء صهيون!!

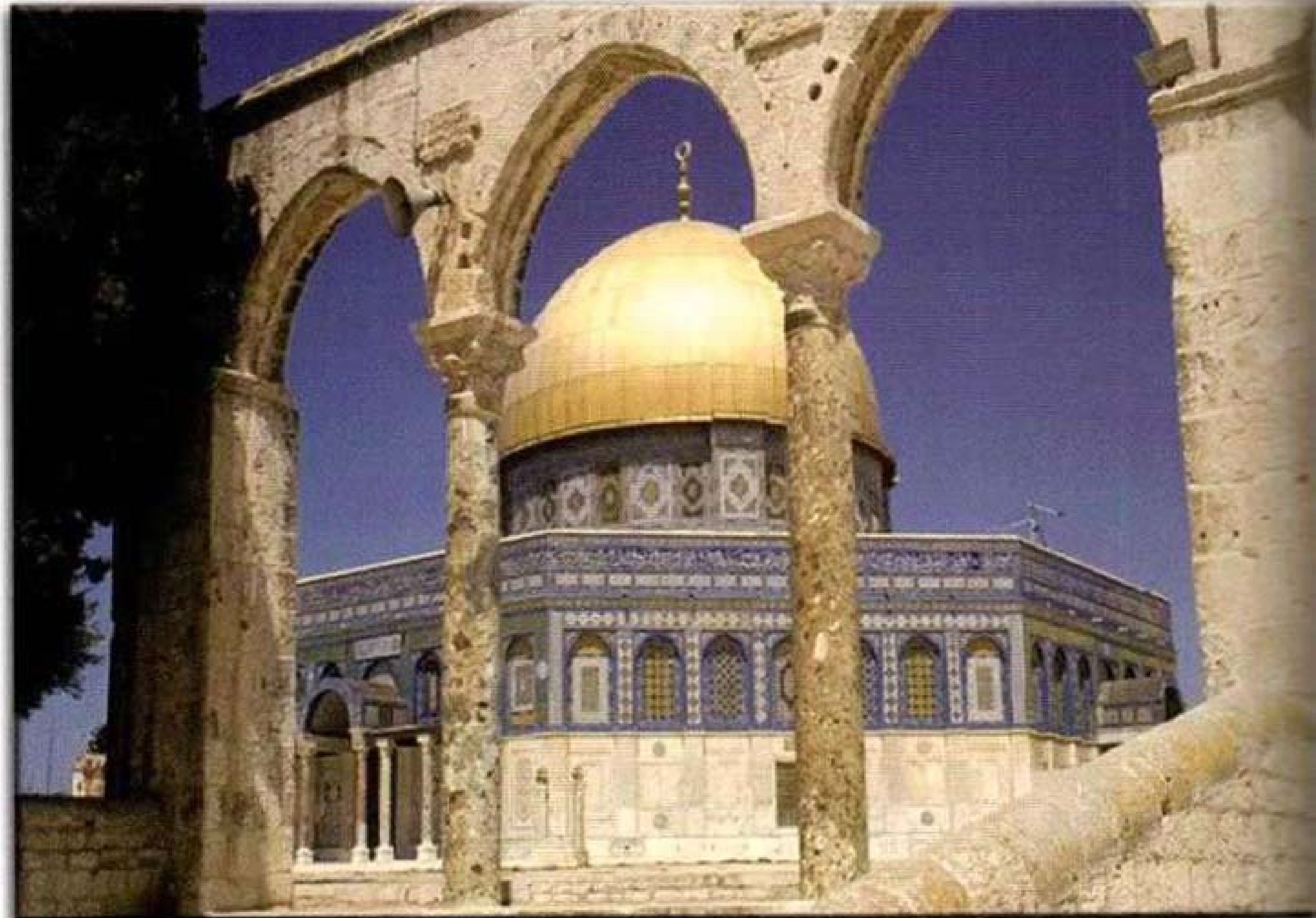
•••••

صدر هذا المؤلف النفيس عن منظمة المدن العربية بالتعاون مع مؤسسة آل البيت/ المجمع الملكي لبحوث الحضارة الإسلامية في طبعته الأولى. وقد سبقه خمسة كتب صدرت في الأردن هي:

كتابا الدكتور عبد الجليل عبد المهدي «الحركة الفكرية في ظل المسجد الأقصى في العصرين الأيوبي والمملوكي» الصادر عن مكتبة الأقصى، عمان 1400 هـ و«المدارس في بيت المقدس في العصرين الأيوبي والمملوكي» الصادر عن مكتبة الأقصى عمان 1401 هـ.

وكتابا الدكتور كامل العسلي «أجدادنا في ثرى بيت المقدس» الصادر عن المجمع الملكي لبحوث الحضارة الإسلامية 1402هـ و«معاهد العلم في بيت المقدس» مطبعة جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان 1401هـ.

كما صدر كتاب آخر للدكتور العسلي حول



مخطوطات بيت المقدس عن مجمع اللغة العربية الأردني. وقد أعدّ الدكتور يوسف غوانمه من جامعة اليرموك دراسة بعنوان «تاريخ نيابة بيت المقدس في العصر المملوكي»، واطلعت على هذا الكتاب مؤخراً وقد نشر بدعم من جامعة اليرموك، وقامت بتوزيعه دار الحياة في عمان.

يقع هذا الكتاب في خمس وتسعين وأربعمائة صفحة من القطع الكبير وخمسة فصول، إضافة إلى ثبت المصادر والمراجع والفهارس الفنية وجاء صدوره عملاً جماعياً جامعاً مانعاً، ليسد فراغاً آخر في مكتبة بيت المقدس التي تستجدي الكتّاب والأدباء والباحثين. كما جاء صدوره في زمن الإحباط والردة، في زمن دأب فيه العدوالصهيوني إلى تهويد القدس الشريف، وهدم الأبنية الإسلامية المحيطة، وتغيير أسماء المدن والمواقع الجغرافية، وتشويه التاريخ وذلك باستعمال أسماء عربية كنعانية قديمة ليوهم الناس بها.. إنهم يستلبون هوية المسلم الثقافية،وهذا لعمري أشد خطراً من حربهم المسلحة وطائراتهم النفاثة ومدافعهم الرشاشة.

تناول المؤلفون في الفصل الأول ثلاثة موضوعات هي: نبذة تاريخية عن القدس الشريف ونبذة أخرى في جغرافيتها، وثالثة حول العمارة الإسلامية. وكما يرى المؤلفون في تمهيدهم أنهم اقتصروا في هذا الحديث على ما هوضروري لموضوع الكتاب. يضاف إلى هذا أن كتباً كثيرة، قديمة وحديثة تحدثت عن تاريخ القدس وجغرافيتها. وقد عرجوا إلى مجال تخطيط المدينة المقدسة، والطابع المعماري الإسلامي فيها.

واشتمل الفصل الثاني على مخطط موقعي للقدس الشريف موضح عليه أماكن وأرقام الآثار الإسلامية والمسيحية واليهودية، كما اشتمل على فهرس بالمعالم والمواقع الأثرية، يحمل نفس الأرقام المبينة على المخطط، وقد رتبت تلك المعالم والمواقع الأثرية حسب العصور، العصر الأموي، والعصر العباسي، والعصر الفاطمي، والعصر الأيوبي والعصر المملوكي، والعصر العثماني.

وتضمّن هذا الفصل كذلك حديثاً عن القدس الشريف خلال فترة الاحتلال الصهيوني وعن أعمال الترميم التي تم تنفيذها من قبل لجنة إعمار المسجد الأقصى والصخرة المشرفة والجهاز المحلي في القدس الشريف وتحدث الفصل الثاني عن ترميم المعالم والمواقع الأثرية في القدس، وخطة الترميم وأعمالها ومراحلها المتعددة.

واشتمل الفصل الثالث حديثاً موسعاً وهو أطول الفصول قاطبة عن الآثار والمواقع الإسلامية في القدس خلال العصور المختلفة والآثار الإسلامية الدارسة.

وأشار الفصل الرابع إلى الآثار والمواقع المسيحية





في بيت المقدس وعرض بعض الصور الفوتوغرافيه لها، وبعض الرسومات الهندسية إذا علمنا أن الأستاذ رائف نجم هو مدير المكتب الهندسي لجامعة اليرموك سابقاً، وعضو لجنة إعمار المسجد الأقصى المبارك والصخرة المشرفة.

وأشار الفصل الخامس إلى الآثار والمواقع اليهودية في دار المقدس، وعرض بعض الصور الفوتوغرافية لها، وبعض الرسومات الهندسية الموضحة.

لقد اقتحمت الجرافات العسكرية الإسرائيلية منطقة الحرم الشريف، ودمرت المنازل العربية ثم انتقلت إلى شارع الأنبياء في المنطقة المحيطة بحائط المبكى، ومنطقة باب العمود وبدأت بتغييرات في معالم المدينة المقدسة خلافاً لكل الاعتبارات الدينية والتاريخية الإنسانية والقانون الدولي.

وحتى يتعرف القارىء العربي المسلم على هذه المدينة المقدسة ومكانتها لابد لي من اقتباس النبذة التاريخية التي عرضها الكتاب. ثم أعرض حالة القدس الشريف خلال فترة الاحتلال الإسرائيلي (1967 - 1982).

نبذة تاريخية عن القدس الشريف

قال أحد المؤرخين المعاصرين إنّ استخدام المنهج العلمي في دراسة تاريخ المدن يستوجب على المؤرخ أن يبحث عن شهادة ميلاد مدينته التي يكتب تاريخها فإذا ما استطاع أن يقدّم تلك الوثيقة، ينتقل إلى طفولتها وشبابها وبقية عهودها الزاهرة، وأحداثها الكبرى، ومعالمها الرئيسية. اشتق اسم مدينة القدس كما جاء في لسان العرب، في مادة (قدس):

«القدس تنزيه الله تعالى، وهو المتقدس القدوس المقدس» والقدوس تعني الطاهر المنزه عن العيوب والنقائص. والقُدْس اسم ومصدر ومنه قيل للجنة حظيرة القدس. والقدس تعني التطهير والتبريك. وفي التنزيل: «ونحن نسبّح بحمدك ونقدّس لك».

وأطلق على المدينة اسم «أور سالم» ويعود ذلك الى القرن الخامس عشر قبل الميلاد. وتتكون هذه اللفظة من شقين: (أور) وهي كنعانية معناها مدينة (وسالم) من السلام أي مدينة السلام ومن ذلك أشتق العبرانيون اسم (أورشليم). وقد ورد هذا الاسم في ألواح تل العمارنة ومن ذلك ما ذكر في الرسائل (وثائق العمارنة) التي وجهها الملك «عبد خيباء الوالي المصري في بيت المقدس إلى ملك مصر «أمنحوتب الرابع» والمعروف بأخناتون مستنجداً به لصد هجمات أهل البادية (العبيرو) أو(الهبيرو) أو(الخبيرو) وهم العبريون أهل البادية الشمالية. ويبين الوالي الخطر على النفوذ المصري في فلسطين.

أما قدسية المدينة في القرآن الكريم فتتمثل في قول الله تعالى في سورة الإسراء: «سبحان الذي أسرى بعبده ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله، لنريه من آياتنا انه هو السميع البصير».

إنّ الأرض المباركة في هذه الآية، قد تباينت حولها الأقوال، فقد قيل: أنّ المقصود بالأرض التي بارك الله حولها: فلسطين والأردن، وقيل: بلاد الشام عامة، وقيل: بيت المقدس، وقيل بورك حولها بمقابر الأنبياء وبجعلها القبلة الأولى ومهبط الملائكة والوحي وهي الصخرة المشرفة ومنها يحشر الناس يوم القيامة.

وتبين الآية الكريمة أيضاً الرباط المقدس بين القدس ومكة أو بين الأقصى والكعبة.

وروي عن النبي صلى الله عليه وسلم انه قال: «إن مكة بلد عظّمه الله وعظّم حرمته، وحفها بالملائكة قبل أن يخلق شيئاً من الأرض يومئذ، ووصلها بالمدينة، ووصل المدينة ببيت المقدس، ثم خلق الأرض بعد ألف عام خلقاً جديداً». ويبين من هذا أن رباطاً قدسياً سماوياً، يربط بين هذه المدن الإسلامية المقدسة الثلاث، وهو رباط يوثّق الروابط الروحية بينها.

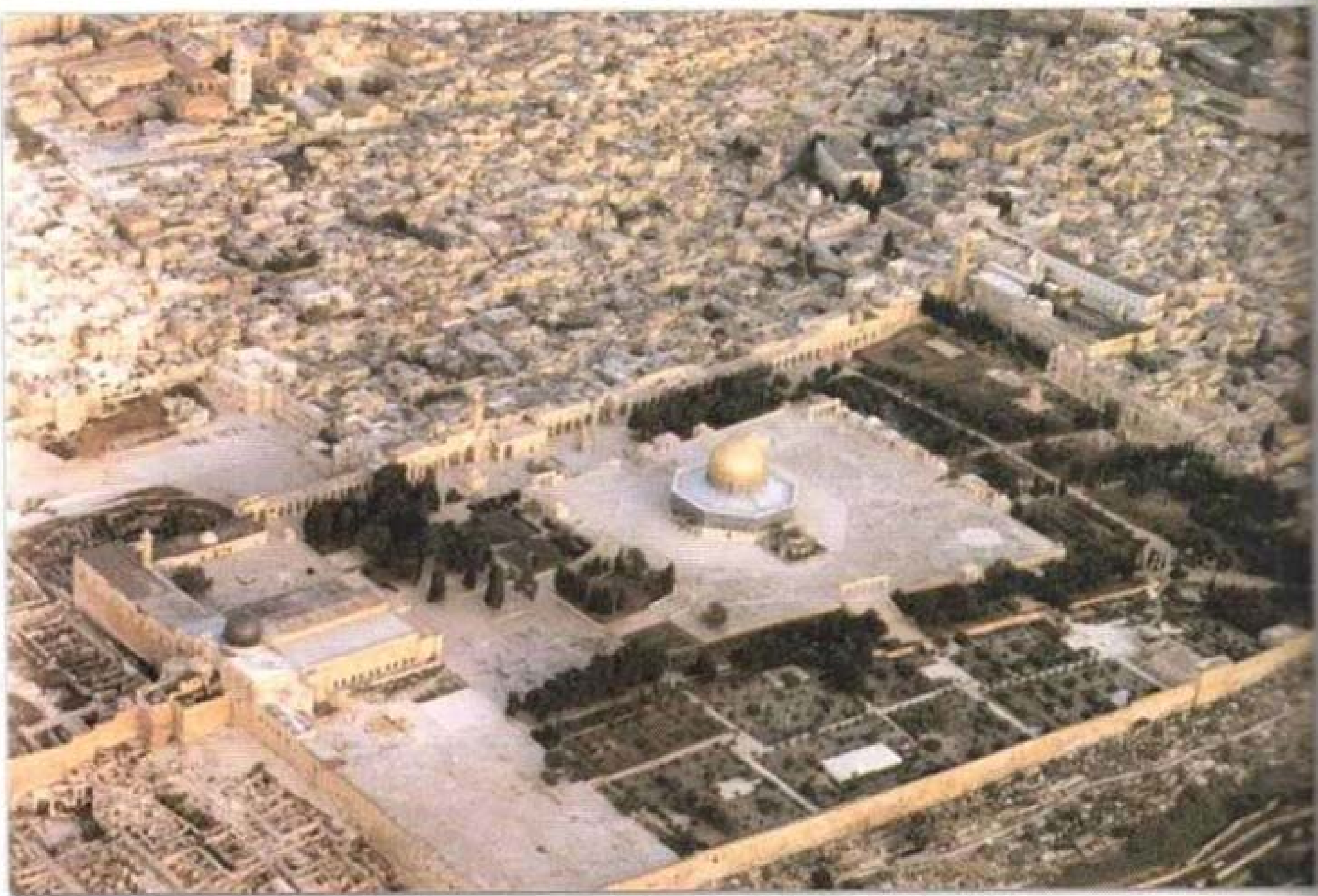
اليبوسيون هم بناة القدس الأولون، وكانت تسمى في عهدهم مدينة (يبوس)، وقد نزحوا من الجزيرة العربية مع القبائل الكنعانية التي ينتمون إليها واستوطنوا هذه الديار حوالي سنة (3000) ق.م. وقيل حوالي 2500 ق.م. وأنشأوا فيها حضارة تميزت بالتقدم الزراعي والصناعي.

أما بنو إسرائيل فقد خرجوا من مصر في عهد فرعونها رمسيس الثاني متوجهين إلى فلسطين حوالي سنة (1350) ق.م. مع النبي موسى عليه السلام، أي بعد أن استوطنها اليبوسيون بحوالي (1650) عاما، وتاهوا في صحراء سيناء مدة أربعين عاماً ثم دخلوا واستوطنوا جنوبي مدينة الخليل. وعندما حاولوا التقدم إلى الشمال اصطدموا مع بني كلاب وبني عناق الذين اشتهروا بالجراة وعدم الخوف. وعندما استطاع بنو إسرائيل احتلال أريحا كانت وصية يشوع لهم كما جاء في أسفار العهد القديم أن كسروا وانهبوا واقتلوا وافتكوا واتوا المنكرات!! ثم حكمهم يهوذا بعد يشوع. ودخلوا القدس في عهد بعد أن أشعلوا المدينة بالنار. إن المدن التي عجز العبرانيون عن فتحها كانت ذات حضارة قديمة ونشأت قبل (1500) سنة من فتحها وكان لها حكومة. وصناعة وتجارة، وعلم، ومعرفة بالكتابة والديانة. وكان العبرانيون يقلدون أهلها الأصليين في حضارتهم، ولذلك ليس صحيحاً ما يدعي الإسرائيليون بأن لهم حضارة قديمة!

عندما حكم داود عليه السلام بدأ في بناء هيكل للعبادة وأتى بالحجارة من المحجر الموجود قرب باب العمود والمسمى الآن (مغارة سليمان) ثم أكمل سليمان عليه السلام هذا الهيكل حوالي (1005) ق.م. وكانت مساحته 70 ذراعاً طولاً ×02 ذراعاً عرضاً هدم هذا الهيكل على يد نبوخذ نصر الذي سبى اليهود. ثم أعاد ترميمه الملك هيرود سنة 18 ق.م. وجاء تيطس بعد ذلك وهدم الهيكل الثاني سنة (70) ق.م. وجاء بعده هدريان وأزاله بالكامل عام 135 ق.م.

قال المؤرخ المستر (ليونيل كاست) إن الاختلافات التي قامت بين اليهود في مدينة القدس، والدماء التي سالت في شوارعها كانت صفحة سوداء في تاريخهم وهي التي أدت إلى انهيار كيانهم.

إن ما حصل بعد احتلال القدس ثانية من قبل الإسرائيليين عام 1967 لا يختلف في جوهره عن ممارساتهم السابقة وحقدهم الأسود وتاريخهم المشين في هذه المدينة المقدسة.



القدس الشريف خلال فترة الاحتلال الإسرائيلي (١٩٦٧ - ١٩٨٢)

في تاريخ القدس الشريف، وما ألمّ بها من أحداث خلال خمسة عشر عاماً من الاحتلال الإسرائيلي يحتاج إلى مجلدات عديدة، وفيما يلي موجز لأهم هذه الأحداث:

1 ـ هدم الأبنية الأثرية الإسلامية حول الحرم الشريف لإزالة المعالم الحضارية الإسلامية ومصادرة بعضها، وطرد السكان المسلمين منها، والسير في تهويد المدينة المقدسة، وإنشاء أبنية إسرائيلية جديدة بجوار الحرم الشريف، وعمل ساحات لوقوف السيارات مكان حارة المغاربة التي هدمت عن بكرة أبيها بما فيها من مساجد ومدارس!

2 ـ الحفريات الإسرئيلية جنوبي الحرم الشريف وغربيه، وتصدع بعض الأبنية الأثرية من جراء ذلك، وتهدمها، ثم محاولة الحفر مجدداً عام 1982 باتجاه الصخرة المشرفة، والاعتداء المسلح على مبناها.. ومازالت الحفريات مستمرة!!

3 ـ حرق المسجد الأقصى المبارك بتاريخ 21/ 8/ 1969 عمداً وقصداً، وقد تمت إزالة آثار الحريق وإعمار المسجد مجدداً من قبل لجنة الأعمار، وما زال العمل جارياً في ترميم الزخارف والرخام، وقد أنجز قبل فترة وجيزة منبر صلاح الدين وأعيد إلى مكانه.

أعمال الترميم التي تم تنفيذها من قبل جهاز لجنة الإعمار في القدس: باشرت لجنة الإعمار التي شكلها مجلس الوزراء في المملكة الأردنية الهاشمية بترميم الأبنية الدينية ضمن الحرم الشريف بعد حريق المسجد الأقصى مباشرة، وقد بلغ ما تم إنفاقه نحومليون وستمائة ألف دينار أردني، حسب التفصيل الآتي:

70.000 دينار تبرعات المواطنين في القدس الشريف، والضفة الغربية بعد حريق الأقصى.

170.000 دينار دفعة من المؤتمر الإسلامي عن طريق اللجنة الأردنية الفلسطينية.

1.360.000 دينار من الحكومة الأردنية على دفعات متفرقة.

1.600.000 دينار مجموع الأنفاق لغاية نهاية عام 1982.

أهم الأعمال التي قامت بها لجنة الأعمار

1 ـ إعادة إنشاء الجزء المحترق والمهدوم من المسجد الأقصى ومساحته 1600م2 من أصل 4500 م2، مساحة المسجد الأقصى الإجمالية.

2 ـ ترميم الأشغال الداخلية في المسجد الأقصى والرخام، والشبابيك الجصّية وعددها حوالي 48 شباكاً، والقبة الداخلية المزخرفة، وسورة الإسراء بطول 24 متراً من الفسيفساء.

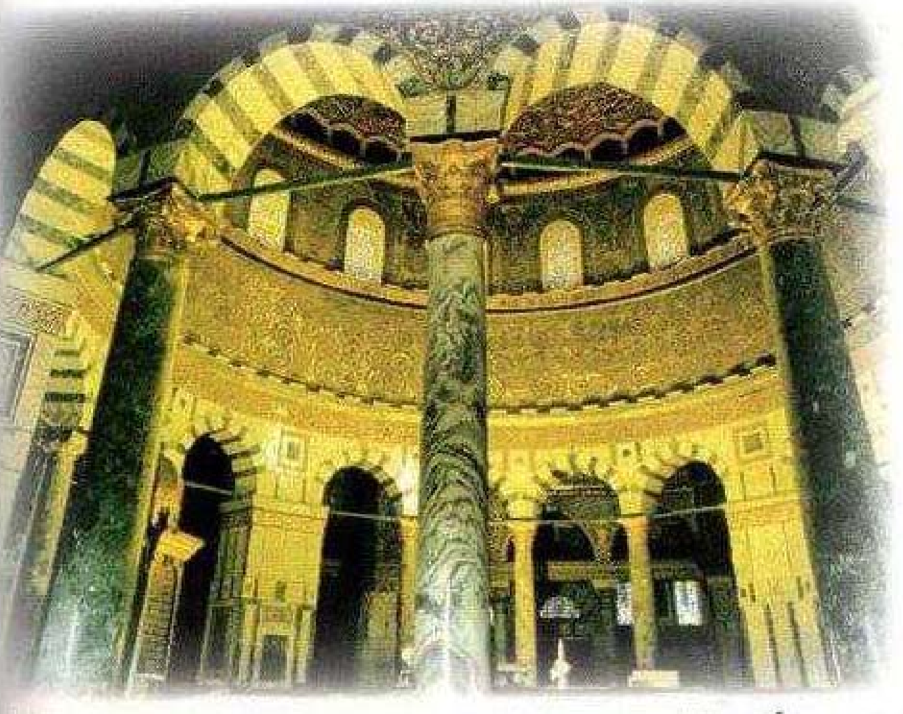
3 ـ ترميم الساحات الداخلية في الحرم الشريف، والمصاطب، والأقواس، ومباشرة ترميم قبة السلسلة.

4 ـ ترميم المدرسة الجوهرية في باب الحديد بجوار الحرم الشريف.

5 ـ تحضير تقرير شامل لترميم وصيانة مبنى الصخرة المشرفة.

وقد غصّ هذا المؤلّف ـ بالفتح ـ ابتداءً من الفصل الثاني بالرسوم والخرائط والصور فشملت المخطط الموقعي للقدس الشريف وآثارها وفهرساً للمعالم





والمواقع الأثرية تضمن أربعة وسبعين ومائتي كشفاً بالآثار الإسلامية الدارسة في البلدة القديمة.

أما الصور فقد زادت الكتاب ثراء وقيمة، وقد ضمت ثلاثاً وسبعين ومائتي صورة لهذه الآثار الخالدة وكان الأثر الأول هوقبة الصخرة المشرفة، والثاني قبة السلسلة، والثالث المسجد الأقصى المبارك وأشير إلى حادث أحراقه بتاريخ 21 / 8 / 1969 حيث بلغ الجزء المحترق من المسجد (1500م2) من أصل (4400م2)، وأحرق معه منبر صلاح الدين الأيوبي، ومسجد عمر، ومحراب زكريا، ومقام الأربعين وثلاثة أروقة ممتدة من الجنوب شمالاً مع الأعمدة والأقواس والزخرفة، والسقف الذي سقط على أرض المسجد، وعمودان رئيسيان مع القوس الحامل للقبة الخشبية الداخلية المزخرفة، والمحراب، والجدار الجنوبي، وتصفيح الرخام، وسورة الإسراء التي تبتدئ من فوق المحراب وتمتد شرقاً والمصنوعة من الفسيفساء المذهبة، وكثير من الزخارف والآيات القرآنية... وشملت الصور القصور الأموية، الباب الذهبي، والبائكة الجنوبية والبائكة الشرقية، وتربة الأمراء الإخشيديين، ومهد عيسى ومسجده، البيمارستان الصلاحي وقبة يوسف، وسور القدس الذي أعاد صلاح الدين الأيوبي بناءه وتقويته عام 587 هجري والمدرسة الصلاحية، وجامع عمر بن الخطاب، والمطهرة، والكأس وجامع النساء، ومسجد ولي الله محارب وقبة المعراج، والقلعة، ودار الحديث... والمئذنة الفخرية، والرباطات، والخانقات، والمدارس، والزوايا، والحمامات، والمآذن المشهورة، وباب العامود، وباب الساهرة، وباب الخليل، وباب النبي داود، وباب المغاربة، وباب الأسباط، والقناطر، والأسواق القديمة، والمقامات، والترب.

آثار بيت المقدس الدارسة

موقع قبري عبادة بن الصامت وشداد بن أوس والمدرسة النصريه، ومدرسة أبي عقبة، والمدرسة الأفضلية، والمدرسة الامجدية، وزاوية الدركاه والمدرسة الوجيهية، والزاوية المحمدية... وغيرها.

ومن صور الآثار والمواقع النصرانية: كنيسة وضع الشوك، وكنيسة فيرونيكا، والدير الكبير، وكنيسة القيامة، ودير أبينا إبراهيم، ودير الروم الارذثوكس، وكنيسة القديس حنا، وكنيسة يوحنا المعمدان، ودير الزيتونة، وكنيسة المسيح، ودير السيدة العذراء.

من صور الآثار والمواقع اليهودية

كنيس السفا رديم الأربعة، وكنيس رامبان ويورات يوسف وقدس الاقداس وكنيس القرائين، وكنيس المغاربة، ومدرسة المبكى.

وبعد كما جاء في كلمة المؤلفين: لقد بذلت لجنة إعمار المسجد الأقصى المبارك والصخرة المشرفة، ومعها دائرة الأوقاف في القدس جهوداً حثيثة في ترميم وصيانة بعض المقدسات في القدس الشريف وعلى رأسها المسجد الأقصى المبارك. ومسحت هذه المعالم الأثرية والأبنية التاريخية ضمن خطة شاملة للترميم والصيانة، ولم تستطع القيام بالترميم الشامل لكافة هذه المعالم الاثرية والدينية بسبب العجز المالي الذي تعاني منه . وهنا تبرز أهمية مساعدة الدول العربية النفطية في هذا المجال.

إنّ المطلوب من العالم الإسلامي هو الرد على التحدي الصهيوني في القدس الشريف، بل في الحرم الإبراهيمي... في الخليل حيث مُزّق كتاب الله!! بغض النظر عن الظروف السياسيه باعتبار عملية الترميم والصيانة عملاً حضارياً وثقافياً وإنسانياً ودينياً يهم العالم أجمع.. نكتب هذا ومازالت الجرافات تجرف، والحفريات على قدم وساق!! إنها محاولات توسيع ساحة البراق بهدف إقامة الهيكل المزعوم، وتدمير الآثار الإسلامية في حارة المغاربة.

القدس هي القدس، تطلّ علينا عبر السهل والنهر والصحراء، عبر الإسراء والمعراج، عبر صرخات المسلمات المتكررة التي تأمل في معتصم جديد وخالد جديد وصلاح جديد؟

وليس أجمل من أبيات قرأتها للشاعر شهاب الدين بن مجاور يبكي فيها القدس أختم بها هذا العرض.. يقول:

أعينيّ لا ترقي من العبرات
صلي في البكا الآصال بالبكرات
لعل سيوف الدمع يطفىء فيضها
توقد ما في القلب من جمرات
ويا قلب سعّر نار وجدك كلما
خبت باد كار يبعث الحسرات
على المسجد الأقصى الذي جلّ قدره
على موطن الإخبات والصلوات
على الأملاك والوحي والهدى
على مشهد الإبدال والبدلات
على سلم المعراج والصخرة التي
أنافت بما في الأرض من صخرات
على القبة الأولى التي اتجهت لها
صلاة البرايا في اختلاف جهات
لتبك على القدس البلاد بأسرها
وتعلن بالأحزان والترحات
لتبك عليها مكة فهي أختها
وتشكو الذي لاقت إلى عرفات

الأدب النّسوي في الأراضي الفلسطينية



تشهد الحركة الأدبية في الأراضي الفلسطينية المحتلة نهضة أدبية شاملة، يساهم في دفعها خطوات سريعة ومتقدمة إلى الأمام، عدد كبير من الأدباء والأديبات، إلى جانب المؤسسات والهيئات الثقافية والتربوية والاكاديمية والاعلامية، جنبا إلى جنب، مع عطاء مؤسسات المجتمع المدني ويلاحظ أن الأديبات الفلسطينيات تمكن عبر وعيهن واستنارتهن، من الاحاطة بالمقاومة بالكلمة الحرة الشريفة، وبالموقف الوطني الملتزم غير أن دورهن الأدبي بخاصة، والثقافي والفكري بعامة، يقتضي قبل الولوج في تفاصيله الإشارة أن أديبات الضفة الغربية وقطاع غزة يشاركن الأديبات العربيات في موقفهن الرافض لمصطلح (أدب المرأة)، إذ ليس في واقعنا الأدبي العربي تقسيمات تقوم على المدلول الجنسي للأدب، وانتفاء ما يُسمى بـ «الأدب النسوي» طالما أنه لا يوجد «أدب رجالي»، ومن هنا دأب النقاد على استخدام هذا المصطلح لغايات الدراسة فقط.



ـة المحتلة

همسة العوضي

المراحل التي مر بها أدب المرأة الفلسطينية

وعلى الرغم من أن أدب المرأة الفلسطينية يعتبر امتدادا للأدب العربي وجزءا منه، إلا أن التغيرات السياسية والعسكرية التي شهدتها فلسطين خلال هذا القرن، تدفعنا إلى تقسيم هذا الأدب إلى مراحل، تمتد أولاها من الحرب العالمية الأولى عام 1914، وفيها لم يسجل النقاد إلا القليل جدا من القصائد والقصص والمقالات التي ظهرت كاستجابة طبيعية لبواعث النهضة الفكرية والثقافية والأدبية والاجتماعية التي عمت بلاد الشام في تلك الحقبة نتيجة لانتشار الصحافة والاهتمام المبكر بقضايا المرأة التعليمية والاجتماعية..وكون هذه المرحلة انتهت دون أن تتأسس في فلسطين مدارس فكرية أو تيارات أدبية، فإن المرحلة الثانية التي تلتها مباشرة والتي تمتد من حرب 15 أيار 1948، وحتى حرب 5 حزيران 1967 دفعت بالمد الرومانسي للانزواء، ليشتد عود الاتجاه الواقعي، وجعلت قصص وقصائد ومقالات الأديبات الفلسطينيات تستأثر بالنكبة، وتعكس صور الحنين والذكريات والتشرد ومخيمات اللاجئين والقلق والضياع والتبشير بالانتصار مع التركيز على التجديد في الشكل.

أما المرحلة الثالثة، فتمتد من حرب 5 حزيران، وحتى يوم 31 / 10 / 1991، حيث انعقد مؤتمر مدريد للسلام، وفيها اتصف أدب المرأة الفلسطينية في الضفة الغربية وقطاع غزة بالحضور الكامل والمعايشة الصادقة لهموم الناس وآمالهم، واتسم بلونين متمايزين، أحدهما صور الانكسار والهزيمة، وما أعقب ذلك من انسحاق ومذلة وهوان، والآخر صور التحدي، والصدر المكشوف لرصاص العدو، والجبهة المرفوعة، والتصميم على التشبث بالأرض والمقاومة، وتأجيج فعاليات الانتفاضة مهما كانت المخاطر التي ستترتب على ذلك، وفي هذه الحقبة انعتقت أديبات الضفة الغربية وقطاع غزة من وسائل الفن التقليدية





الشكلية، والتزمن بأصول فنية جديدة يندرج معظمها في إطار الواقعية النقدية والرمزية.

وفي المرحلة الرابعة التي تمتد منذ انعقاد مؤتمر مدريد للسلام في 31 / 10 / 1991 وحتى الآن، واكب أدب المرأة في الضفة والقطاع المسيرة السلمية، وظهرت قصص وروايات، وقصائد وخواطر ومقالات ومسرحيات تتغنى بالسلام وتمجده، وتبشر بالمستقبل المشرق وتطالب بارساء دعائمه، فالسلام من وجهة نظر هؤلاء الأديبات وسيلة للتحرر والخلاص من كابوس الاحتلال، وأداة تخفيف المآسي، وإعادة المشردين، والإفراج عن المعتقلين، ووقف الانتهاكات الإسرائيلية المستمرة والموجهة ضد الفلسطينيين وأرضهم وممتلكاتهم ومقدساتهم.

الأديبات الفلسطينيات بين العام والخاص

وعلى الرغم من أن ظروف الاحتلال قد فرضت على المرأة الفلسطينية بعد عام 1967 أن تجمع بين همها الخاص باعتبارها ربة بيت أو عاملة أو موظفة تلهث وراء رغيف الخبز والالتزامات الأساسية للحياة خاصة إذا كانت زوجة شهيد أو معتقل وليس لها مورد رزق، وبين الهم العام الناجم عن اغتصاب وطنها، الأمر الذي نمّى قدراتها ورعاها وأنضجها سياسيا ووجّهها إلى الالتزام بهموم شعبها، فاستغلت خلفيتها السيكولوجية، ومجالاتها الفكرية، لتصارع القهر الاجتماعي المتمثل في الأعراف القديمة التي تميز بين الذكر والأنثى، وتجعلها أضحية على مذبح القيم التقليدية التي تعاملها بدونية وتميز، ولتتحايل على مقص الرقيب الاسرائيلي عن طريق إيجاد قاموس أدبي خاص بها لإيصال ما تريده إلى قرائها بقالب أدبي صادق وجميل ومفهوم.. فصار للمرأة الفلسطينية (التي تحتل موقعا مهما في أدب الرجال: كأم، وزوجة، وحبيبة، ومناضلة، وعاملة، وشهيدة، وسجينة) إبداعا يرصد شجاعة النساء الفلسطينيات وكفاحهن اليومي للتمتع بالاستقلال الوطني والحرية والسلام.

الأديبة الفلسطينية والهم القومي

وفي هذا الصدد يُسجل للأديبة الفلسطينية تجاوزها للحصار الذي ضربه الاحتلال على الضفة الغربية وقطاع غزة بعد عام 1967، لتتمتع بالشهرة التي تحظى بها الأديبات العربيات، ففدوى طوقان ابنة نابلس، تجاوزت سمعتها (قبل رحيلها) الآفاق بعد أن تم تدريس قصائدها في من مناهج عدد من الدول العربية، وبعد أن زارت معظم أقطار الوطن العربي، وأحيت أمسيات شعرية بها، وحصلت على العديد من جوائزها، كجائزة سلطان العويس في الامارات العربية المتحدة،





بجائزة عرار الأدبية في الأردن..وكذلك شهرة الروائية الفلسطينية سحر خليفة ابنة نابلس أيضا التي تألقت عربيا عبر رواياتها: لم نعد جواري لكم، الصبار، عباد الشمس، باب الساحة، الميراث، والباحثة الشعبية الفلسطينية سميحة سلامة خليل ابنة مدينة البيرة، التي وصل انتاج «جمعية انعاش الأسرة» التي كانت ترأسها «قبل رحيلها» على صعيد الكتب والمجلات والملابس والأزياء والأدوات التراثية والجمالية إلى آفاق عربية ودولية رحلة.

وهنا نشير إلى تألق بعض كاتبات الضفة والقطاع على صعيد إبداع الأعمال القصصية والشعرية والروائية، هذا مع كفاحهن من أجل الوصول إلى الساحة الأدبية العربية ومنهن: حنان عواد، نبيلة العسلي، نهية السمان، رفيقة الحسيني، سلوى الخماش، ندى خزمو، هيام قبلان.. ماري علوش، مريم السعد، للي كرنيك، فيحاء جاد الله، فتحية محمود، أميمة جبارين، فاطمة العنبوسي، عناية بشناق، عفاف صلاح، نجد عبدالهادي، سميرة نيروخ، سميرة الشرباتي، سامية فارس، مرشدة المصري، خديجة ابوعرقوب، آمال الرشق، نجلاء شهوان، وداد البرغوثي، ناهدة نزال، نداء خوري، سهام داود، شوقية عروق.

كما يسجل لأديبات الضفة والقطاع اهتمامهن بشقيقاتهن من أديبات الوطن العربي، فكتبت الأديبة المقدسية حنان عواد بالانجليزية، رسالة الماجستير التي حصلت عليها من جامعة «ماكجيل» في كندا حول أدب غادة السمان، وألفت الأديبة الفلسطينية منى تقي الدين كتابا بعنوان «دراسة في موسم الهجرة إلى الشمال للأديب السوداني الطيب صالح».

أديبات فلسطين يتجاوزن المحلية والقومية إلى الهموم الانسانية

وحاولت بعض أديبات مناطق السلطة الوطنية الفلسطينية الكتابة في هموم إنسانية وعالمية عامة، حيث قامت الأديبة سحر خليفة بكتابة تجربة المرأة في العالم بعد أن عاشت عدة سنوات في أمريكا للدراسة في رواية بعنوان «نساء الأرض الحرام»، وما زالت الشاعرة المقدسية ليلى علوش «التي فرضت عليها ظروفها الاجتماعية - بعد الزواج - الانتقال إلى شيكاغو» تكتب بالإنجليزية والعربية قصائد تعبر عن هموم المرأة في العالم على مختلف الأصعدة، هذا عدا عن ترجمة أديبات الضفة والقطاع لكتب عالمية منها كتاب «عمال العالم» الذي ألفه «بيتر ترمان» وتم نشره عن دار العامل في حيفا.

كما اهتمت دور النشر هنالك بإيعاز من الأديبات الفلسطينيات بكتابات المرأة العربية خارج مناطق السلطة، كسرًا للحصار، وتجاوزا لقيود التعتيم والتجهيل المفروضة، فأعيد نشر إصدارات بعض الكاتبات العربيات في الضفة الغربية، ومنها كتب الأديبة المصرية نوال السعداوي.

الهوامش:

- امرأتان في امرأة/ دار صلاح الدين: القدس
- امرأة عند نقطة الصفر/ دار صلاح الدين: القدس
- الغائب (رواية)/دار الأسوار: عكا.

وكتب الأديبة رضوى عاشور:
- الطريق إلى الخيمة الأخرى: دراسة في أعمال غسان كنفاني/دار الأسوار: عكا.
- وكتب الأديبة الفلسطينية ليانة بدر:
- شرفة على الفاكهاني/دار الثورس: القدس

ولم تنس الأديبة الفلسطينية، الأديبات اللواتي سبقنها في العطاء داخل فلسطين وخارجها، وضمن هذا التوجه: صدرت عدة مؤلفات من ابرزها كتاب الأديبة نائلة صبري هاشم «كواكب النساء» الصادر مؤخرا في مدينة القدس.



رصد عبر «أوراقه المحررة» تجربة الاعتقال في السجون الإسرائيلية

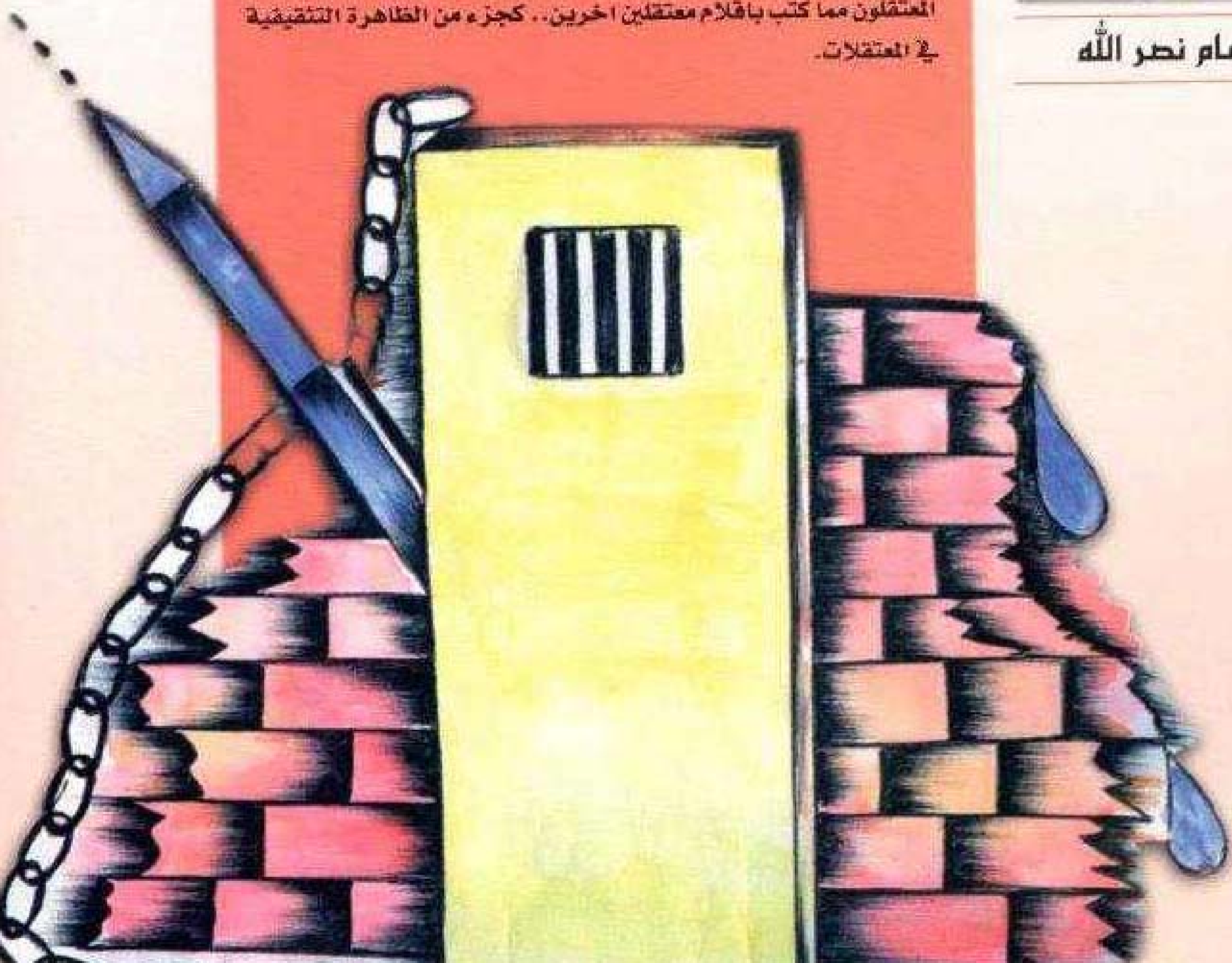
الكاتب محمد ألقاق.. إبداع ح



وسام نصر الله

إن التجربة الاعتقالية على الساحة الفلسطينية هي في واقعها ملحمة حقيقية.. كما أن الفراغ والمعاناة وضرورات التثقيف السياسي التعبوي كانت عناصر تشجع على الانخراط في الكتابة وبما يثير الشجون.

وما يكتبه هؤلاء المعتقلون بين جدران زنازينهم يكشف جزء منه عن أكسير العقل الفلسطيني وكيمياء القلم الفلسطيني حيث يكتب تحت ارهاصات المعتقلات.. ومع أن الكثير من الصحف ودور النشر قدمت ونشرت مما كتب بأقلام المعتقلين الفلسطينيين وعلى ألسنتهم.. متحدثين بما نشروا أو نشر عنهم.. مستعرضين الظاهرة الاعتقالية بشتى جوانبها. لكن أحدا لا يكاد يطالع مما كان ينشره المعتقلون داخل المعتقلات، وما كان يقرؤه المعتقلون مما كتب بأقلام معتقلين آخرين.. كجزء من الظاهرة التثقيفية في المعتقلات.





ـر حطـم قيـد السـجان!

والسبب يعود لتعسف سلطات الاحتلال التي كانت تصادر دائما كل ما كان يقع بين أيديها مما يكتبه المعتقلون حتى إن كثيرا مما كان يكتب لم تتح له فرصة أن يقرأه أحد.

واستطاع الكاتب محمد القاق الذي كتب الكثير وأصدر صحيفة أثناء الاعتقال إلى جانب مساهماته في الكثير من الأنشطة ولمدة خمسة عشر عاما قضاها في المعتقلات الإسرائيلية أن يوجد متعة خاصة من نوع مميز عبر كتابه «أوراق محررة» الذي فيه الكثير من الوضوح حول طبيعة تفكير المعتقلين وكيف هي الطريقة التي يواجهون بها السلطات في المعتقل.

وضم القاق بين جنبات كتابه الذي صدر عن دار الينابيع للنشر والتوزيع عام 1993 مواضيع متنوعة من تحليلات سياسية وخواطر أدبية وفلسفية وقصص قصيرة وأهم ما في هذا الكتاب أنه صورة مأخوذة من داخل عقل فلسطيني بين الأسوار وبالتواريخ التي كتبت بها هذه المواضيع لدرجة أنه يمكن تصور كيف كان يفكر المعتقلون في تلك الفترة مقارنة بما كان يفكر به الآخرون خارج الأسوار.

يقول كاتب «أوراق محررة» إنني كلما عدت إلى أوراق محررة شعرت بالحنين مستذكرا كيفية التعامل مع تجربة كانت جد قاسية إنه إحساس غريب يلفني ويضعني وراء ستار من الشفافية كلما أمسكت يدي هذه الأوراق. لكنه يبقى السؤال: إذا عرضت ما لدي على القارىء.. هل سيجد فيما يقرأ متعة ما؟. أقول «إن هذا هو أقصى ما أرجوه».

ويضيف القاق إن بعض مواضيع الكتاب تخص المعتقلين وتخاطب عقولهم، ومواضيع أخرى تطرح قضايا سياسية.. فات أوانها ولا يربطها بالمناسبة التي نحن بصدد القيام بهذه التجربة عبرها سوى ان كل هذه المواضيع نشرت من خلال فترة واحدة وعبر ظرف خاص.

وبرغم أن «أوراق محررة» يضم بين ثناياه تحليلات سياسية إلا أنه يوجد أيضا خمس قصص قصيرة وتحليلات أدبية هذه التحليلات التي منها نقد لكتاب الطاهر وطار في قصته «الحوات والقصر». أما في قصة «بين الهتاف والهتاف» فسيتعرض الكاتب استشهاد احدى فتيات رام الله أثناء المظاهرات واستشهاد صديقها الذي أبى أن يغادر موقع الحدث ويكرر التاريخ نفسه في القصة عندما يتعرض والد فتاة صغيرة إلى الاعتقال وكيف أنه بعد 15 عاما تعتقل الفتاة في ذات الموقع حيث إن القصة مقارنة بين حدثين.

وفي قصة «وانتقم الفتى» فهي تتحدث عن أحد الفتيان الذين ينتقمون لضحايا صبرا وشاتيلا رغم حداثة سنة. أما قصة «تأبى أن تغادر» فهي قصة فتى يمر بظروف التحقيق حيث يعرضون خطيبته المعتقلة لأصناف التعذيب وما يراه من ذلك التعذيب ثم ليعود بعد ذلك إلى زنزانته ورطوبتها التي تأبى أن تغادر ويستعرض الكاتب في قصة «صرخة لا تكتمل» المعاناة الدائمة وقصة الموت أثناء المظاهرات والصرخات الكثيرة التي لا تكتمل جراء ذلك.

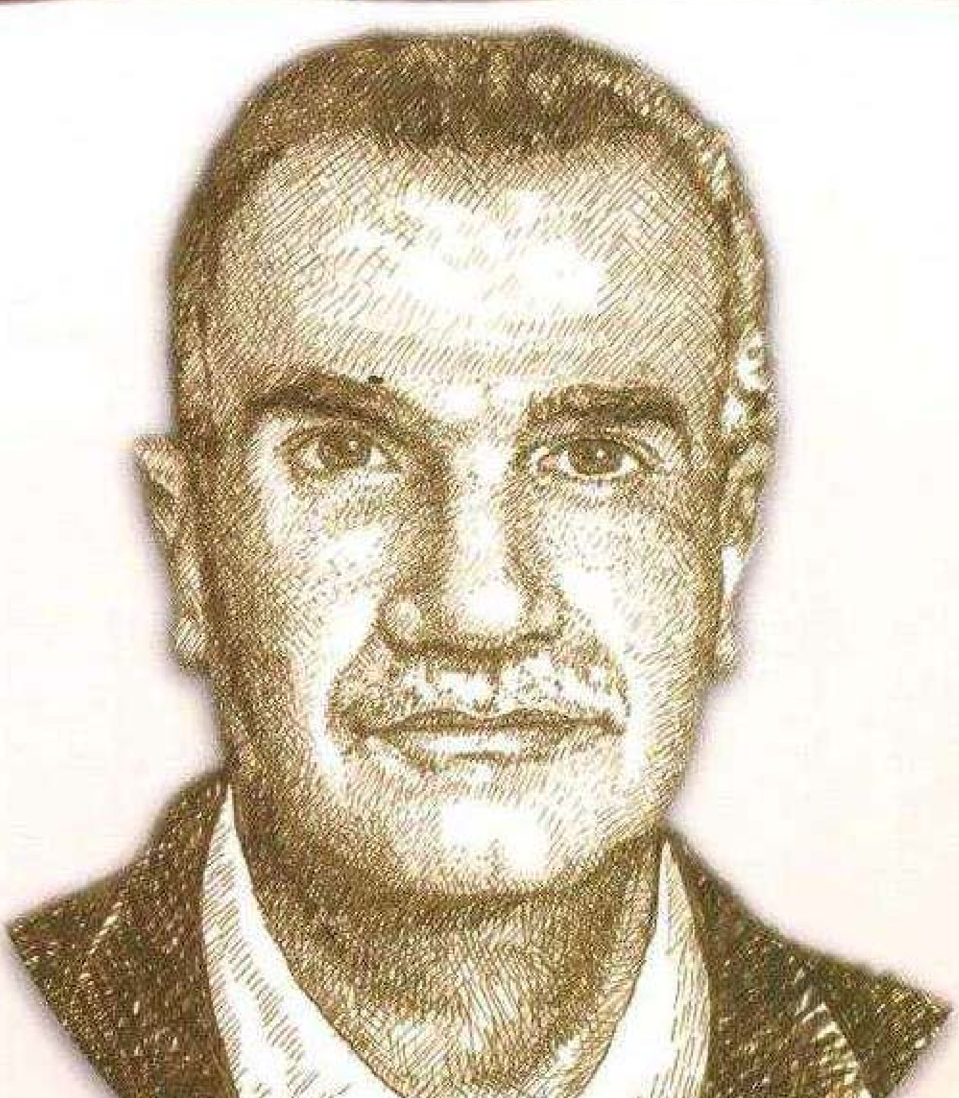
ويتحدث القاق في كتابه عن الحالة الثقافية للمعتقلين الذي استطاعوا بعد سنوات طويلة من الاعتقال أن يطوروا بأساليب ومهارات المعرفة الفكرية لديهم لدرجة أن الصحافة الاسرائيلية عندما زارت سجن نفحا وهي كانت الزيارة الأولى لتلك الصحافة في فترتها بأن كتبت مقالا تصف فيه المعتقلين في «نفحا» بأنهم ليسوا بمعتقلين وتقول «إن هذا المعتقل هو مدرسة لتخريج الكوادر لقيادة الدولة الفلسطينية في المستقبل.. إن هؤلاء اساتذة لسجانيهم».

ويعتبر كاتب «أوراق محررة» أن معتقل نفحا من حيث الثقافة هو حصيلة ما تم عبر سنوات من السجون الأخرى من تثقيف فيصف حال المعتقلين بأن اهتماماتهم كانت تتوزع بين السياسة والفلسفة واللغات والأدب ويقول القاق ..كنا في معتقل نفحا 80 معتقلا وانه كان يصدر في المعتقل صحفا دورية بخط اليد تحتوي على تحليلات سياسية ونقد وقصص قصيرة وخواطر فلسفية وأدبية.

المؤلف في سطور

الكاتب محمد القاق من مواليد رام الله عام 1940 وحصل أثناء تواجده في المعتقلات الصهيونية على شهادتي الدراسة الأدبية عام 1973 والعلمية عام 1974 والتحق بجامعة بير زيت دراسات شرق أوسطية وخرج في عملية تبادل الأسرى عام 1983 قبل أن ينهي دراسته الجامعية حوكم القاق في المحكمة العسكرية في رام الله 205 سنوات وساهم بالتعاون مع زملائه في دفع الحركة التثقيفية في المعتقلات الصهيونية إلى الأمام. وبالاضافة إلى الإشراف على إصدار صحيفة «الشرارة» في معتقل عسقلان وفي ذات الوقت أصدر صحيفة «النهضة المستقلة» التي كان يساهم فيها جميع المعتقلين. وكانت أشهر صحيفة اعتقالية آنذاك.

تم تحرير القاق من الأسر بعد سبعة أشهر من وجوده في معتقل نفحا حيث جاءت مواد كتابه «أوراق محررة» مما كتبه في نفحا خلال هذه الفترة وكان ذلك من خلال عملية تبادل الأسرى عام 1983م.



في حوار مع النّاقد الفلسطيني «سليم النّجار»:

المثقف لا يمكن أن يقدّم الدّعم اللامشروط لاستراتيجيّات السّلطة، لذلك ستبقى علاقته معها متوترة

حاولت النّظم العربية استقطاب المثقفين الذين لم يتقبلوا الفكر بشكل مطلق فأين يمكن الخلل في رأيك وأنت الناقد والمناضل الوطني؟

- «ما الذي سيفعله أعدائي بي؟ فأنا أحمل في داخلي جنتي وبستاني، حيثما ذهبت يظلاّن فيّ، وحيثما تنقّلت يصحباني، وإذا ما وضعوني في السجن، فسيكون سجني خلوة مريحة، وإذا ما طردوني من بلادي، فسوف يجعل من رحيلي شهيداً عند الله، ذلك أنّي أحمل في داخلي كتاب الله وسنّة رسوله» ابن تيمية (728 / 1328م).

منذ ذلك التاريخ، حتى يومنا هذا، والرؤية للنظم تقسم عبر منظار السجن، أي العدسة التي يرى فيها المثقف



العربي السلطة، وهنا لا أقصد السلطة السياسيّة فقط، بل كلّ أنواع السلطات.

في القطيعة الحاصلة بين الدولة (أو النظام السياسي) وبين المجتمع المدني، السلطات المضخمة للزعيم الواحد والحزب الواحد، المؤسسات السياسيّة الشكليّة البحتة التي تستبعد كل مساهمة فعلية للمواطنين في إدارة أمور البلاد، هيمنة الإيديولوجيات الرسميّة على النظام التربوي، وبرامج التعليم التي لا تلبي الحاجيات المتنوعة للفئات الاجتماعية – الثقافية المتباينة جداً – التي تشكّل المجتمع ككل، الاستهلاك المتزايد للسلع الكمالية المستوردة من الخارج والذي يزيد من تفاقم التبعيّة الاقتصادية والتكنولوجيّة، ويزيد من حجم الديون، ويثبط همّة الفاعلين الاقتصاديين لا سيما في مجال الزراعة التي تشكّل قاعدة البنى الاجتماعية الاقتصادية والثقافية الألفية، كلّ ذلك يدفع بالمثقف العربي إلى الابتعاد عن السلطة الرسمية التي كانت وما زالت استراتيجياتها التبعيّة للحزب الصناعي. وبالتالي لا يمكن للمثقف العربي أن يكون مجرد بحّالة أكاديمي للتاريخ العنيف والملتهب والاستهلاك المفرط الذي ينخر في المجتمع الذي ينتمي إليه. ولا يمكنه أن يقدم الدعم اللامشروط لاستراتيجيات السلطة. من أجل هذه الأسباب مجتمعة ستبقى العلاقة بين المثقف والسلطة، علاقة متوتّرة.

اختلطت مفاهيم المصطلحات الثقافية والسياسيّة في عصر العولمة، إذ لم يعد مقبولا مصطلحات كانت شائعة لعقود خلت، كالمثقف اليساري، أو المثقف الإسلامي، الذين تنوعت رؤاهم ما بين ملقي، ومتعصب جهادي. كيف يمكن صياغة مصطلح ثقافي عربي في عصر العولمة؟

- إذا كانت العلاقة بين الثقافة والسياسة غير واضحة المعالم في أذهان رواد ومفكري ما سمي بعصر النهضة العربية الحديثة، حيث غلب فيها الوعي الثقافي على الوعي السياسي، فإنّ هذه العلاقة قد توضّحت وتحددت معالمها في العصر الراهن لدى المفكرين والشعراء والأدباء العرب، حيث حصل اندماج يكاد يكون تامّاً بين الهم الثقافي والهم السياسي لدى هؤلاء المبدعين، أدّى إلى تلازم بين وعيهم الثقافي ووعيهم السياسي.

وإذا كان الهم الأوّل للمفكرين العرب في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين قد تمحور حول نقطة محورية «يقظة العرب» الحضاريّة بعد سباتهم الطويل في ظل الحكم العثماني، فإنّ الهم الأوّل للمفكرين العرب بعد الحرب العالمية الثانية، قد تركّز على ضرورة دفع حركة التحرّر الوطني العربية في اتجاهها الصحيح من أجل استكمال شروط الاستقلال السياسي، وما يتبعه من استقلال اقتصادي وتحقيق

المثقف الواعي معزول ومحاصر على الرّغم من تقدّم وسائل الاتصال في العالم

التنمية الوطنيّة، وعلى وجوب إحداث تغيرات جذريّة في بنية المجتمع، على أساس أن يأخذ الفكر العربي دوره الفاعل في الحياة العامة إلى جانب السياحة؛ لأنّ المجتمع يحقق نقلة كبيرة ونوعيّة باتجاه التقدّم من خلال تلازم عنصري السياحة والثقافة وليس على صعيد الأعمال الإبداعية والفنيّة فحسب، وإنّما على صعيد النشاطات السياسيّة أيضاً.

تلك كانت الطموحات والأحلام التي راودت أذهان المثقفين العرب في تلك المرحلة، وما تلاها من مراحل حتى وصلنا عصر العولمة، فكان الدافع لأن يلعب المثقفون العرب دوراً هامّاً في صياغة وبلورة شعارات وأهداف حركة التحرّر الوطني العربية في ذروة انطلاقتها في الخمسينات من القرن المنصرم.

إنّ الأنظمة العربيّة التي اعتمدت على عمل المثقف قبل استلامها السلطة في صياغة برامجها وتوجهاتها وإيديولوجيتها، قد تخلّت عن دورها بعد وصولها إلى السلطة، وأصبحت تعتمد على المثقف الإداري والفني والتقني، وليس على المثقف المفكر: لأنّ ما تحتاجه منه الآن هو الخبرة العمليّة وليس الفكر أو الموقف، لأنّها في مجال الإيديولوجيات قد حوّلت الفكر إلى نشاط دعائي وإعلامي، فاعتمدت على عدد من المثقفين التقنيين الذين لا يطلب منهم سوى تنفيذ أوامرها في مجال الإيديولوجيات الإعلامية.

وبذلك تمكّنت السلطة من اختراق ثقافة المثقف الذي خضع لها، ومن هذا المنظور يمكن رؤية التلاعب بثقافة المصطلحات المراد منها إلهاء المثقف عن الأولويات التي يجب تبنيها ودفعه في صراع مزعوم بما يسمى يساري، وسلفي، وليبرالي، وكل مفردات غير دقيقة في بنية الثقافة العربية،: لأنّها ببساطة قادمة من بنى اجتماعية ثقافية غربيّة، صدّرتها لثقافتنا العربية على شكل أزمة. أمّا الجهاد فهذا المصطلح الأصيل في ثقافتنا العربيّة، لكنّه تحوّل على يد السلطة إلى حيلة صراع بين المثقفين العرب الذين توهّموا

أنّ الجهاد هدف بحدّ ذاته، وليس مدخلا لبناء منظومة اجتماعية أخلاقيّة معرفيّة، للمساهمة في بناء مجتمع عربي معرفي.

في ظل التطورات الهائلة للاتصالات وانتشار الفتاوى الثقافيّة والدينيّة، وانتشار الحوارات عبر هذه الوسائل، أصبح الكتاب والمؤلف أكثر عزلة عن الناس، وأكثر نجوميّة. كيف ترى مستقبل الكتاب والمؤلف؟

- لن يتّسع المجال، في مصنّفات بأكملها لسرد الأسباب التي أودت بحياة عشرات الملايين من البشر في حروب تسمى كبرى، وفي أخريات صغرى لم يظن أحد بذكرها أو الإشارة إليها، وإذا جرى ذكرها فبوصفها حدثاً في خانة (الأحداث المتفرقة) التي تفرد لها نشرات الأخبار، على التلفزيونات الفضائيّة، بضع دقائق من مطولاتها الإعلاميّة. ميراث من القرن المنصرم كان على الورثة أن يرضوا به قانعين بـ (أرقام) البؤس والموت من الاضطهاد والجوع والمرض تشمل أكثر من ثلثي سكان هذه الكرة الأرضيّة، وعلى الورثة أن يقبلوا بالميراث، وإن رفضوا يكون رفضهم حنيناً لأزمنة منصرمة، تبدّدت لأنّها لا تستحق أن تبقى. هذا ما تدعو إليه الفتاوى الثقافيّة والدينيّة، واللافت في هذا المجال تماهي الفتاوى الثقافيّة والدينيّة في هذا النهم المبرمج لقتل إنسانية الإنسان.







أمّا التطوّرات الهائلة الحاصلة في مجال الاتصالات وتحديداً البحث الفضائي، وإذا قلنا أنّ هناك أكثر من (500) فضائيّة عربيّة، إذ صحت الأرقام، هل استطاع هذا الكم أن يفعل شيئاً؟! طبيعي أن يستطيع أي إنسان ما زال يمتلك حسّاً يكتشف المأساة في ظل هيمنة القتل المبرمج المدعوم بأحداث التقنيات الفضائية، أن يتراجع الكتّاب في العالم العربي على وجه الخصوص، وبذلك ينعزل المؤلف-المثقف في صومعته فلا يكون شاهداً على هذه المجازر التي ترتكب يومياً بحق الإنسان العربي، ومن هنا لا يرى ما يحدث في العراق، وفلسطين، ولبنان، يعرّف كيف انحاز الإنسان العربي لصالح الثقافة الطائفيّة التي تبثّها قنوات الظلام، لتفرز ثقافة الانتقام وردّات الفعل. كم كذبت علينا وسائل الإعلام، وكم بلغتنا حقيقة ما جرى وما يجري، وما سوف يجري؟ كم استغرق النّقاش حول جدوى الحروب ولا جدواها وحول البحث عن حلول واحتمالات أن تجري أو لا تجري؟

من المفارقات اللافتة في عصر تماهي الجغرافيا الاقتصادية مع الثقافة، هنالك تناقض مركّب، إذا كان المثقف العربي صاحب فكرة إلغاء الحدود العربيّة، وتوحيد الأمة العربيّة، اليوم يطالب بتكريس الحدود القطريّة، مؤكداً على أهميّة هذه الحدود، هل ترى في هذا الارتداد على الثقافة العربية؟!

- إذا كانت السياسة هي المحصّلة التركيبيّة لمجمل الوضع العربي بمختلف مكوّناته الاقتصاديّة والاجتماعيّة والثقافيّة فإنّ الساحة السياسيّة العربيّة شهدت في العقد الأخير من القرن المنصرم استفحال النزعة الإقليمية والتجزئة والصراع على الحدود وانبعاث الأقليّات والنزعات الطائفيّة، وهي نزوعات كان المشروع القومي عمل على لمّ شملها وإدماجها في أفق حضاري وتاريخي عقلاني ونقدي. وبدل أن تتطور الساحة السياسيّة العربيّة في اتجاه إرساء المشروعيّة السياسيّة على الشعب والجماهير، مصدر عمل سلطة، فقد تمّ عمل مظاهر الديمقراطيّة وحرّية الرأي وتأميم الحقوق الاجتماعيّة والسياسيّة للمواطن العربي خدمة السلطة والدولة القطريّة.

خصيصة المثقف المبدع ألّا يتهرّب من معتقداته، ولا يتجاهل الواقع، بل أن يتيح من خلال إبداعه فرصة فهم حقيقة الواقع السياسي والاجتماعي لوطنه وأبناء شعبه وأمّته

ولعلّ أسوأ ما يسم الخريطة السياسيّة في المرحلة الحاليّة هو التخلّي عن المشروع الحضاري العربي التحرّري وانتهاج سياسات تبعيّة للغرب، بل أصبح كل قطر ينفرد في فهمه للصراع، ويختط لنفسه نهجه الخاص في معالجة القضايا القوميّة الكبرى.

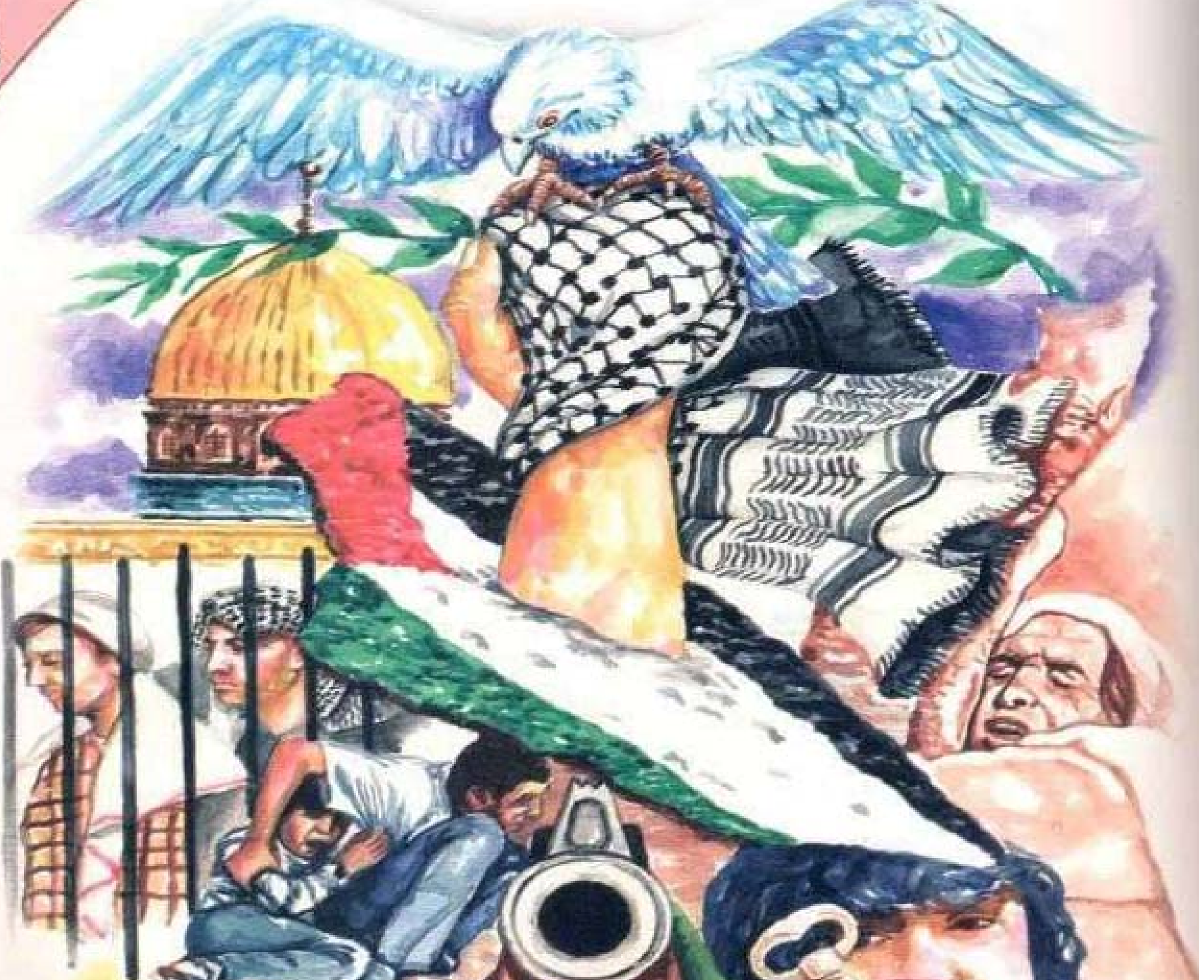
أمّا في المجال الثقافي فالمهام جسيمة أيضاً، وتتمثّل في الدعوة إلى العلم والروح العلميّة، وفحص ونقد آليات الواقع الاجتماعي والثقافي التي تذكي التأخّر والتبعيّة، والدعوة إلى تحديث الفكر وطريقة التفكير، والتفتح على المناهج الحديثة، والانتقال إلى زمن العالم لفهمه بمقولات ومفاهيم جديدة، لأنّ الدور الروحي للذات كمخزن للهويّة، لا يفي بكلّ الأدوار المعرفيّة المطلوبة لفهم مستجدات النظام العصري، وتأسيس فكر نقدي يمارس نقداً مزدوجاً تجاه الذات، والأوهام والاستيهامات التي تفرزها حول نفسها وتجاه الغير وثقافة الغير بما تتضمّنه من بعد خصوصي أو تسلطي ولذلك كان فعل المثقف العربي الانكفاء للهويّة الداخليّة القُطريّة، فكانت النتيجة دعوات ثقافيّة قطريّة، شكّلت أزمة بنيويّة ثقافيّة عربيّة في المشهد العربي العام.

الرصاصة الفلسطينية الموجهة للصدر الفلسطيني على الأرض الفلسطينيّة، كيف يؤثر على فكر المثقف الفلسطيني داخل الوطن الفلسطيني وفي الشتات؟

- سؤالك نصفه غرابة، ونصفه الآخر إيمان، ما أن تدفق في حياتنا حتى ترك حياتنا معلّقة وفضاءاتنا متفجّرة ومواهبنا متألقة، على أرض تستيقظ من رقادها، وإن كانت ما زالت عارية، كأنّنا أصبحنا فجأة بحالة من الوعي الجمعي للقضيّة الديمقراطيّة، جعلتنا نتدحرج على السفح الآخر من الواقع العربي الذي تناسلنا منه. وكأنّ حياتنا الراهنة أصبحت تجهل التمهيد للأمور المدهش أصبح فيها عادياً والنجوم تغيّر أماكنها كما تشاء، غير محكومة بقوانين الإيديولوجيات وقدسيّة الممكن واللاممكن في خانة التحليل والتحريم. سؤال الرصاصة في الحالة الفلسطينيّة، جاء جواباً لأزمة استفحل فيها الوحل والفساد والتهميش والضرر لمن انفصلوا عن واقع شعبهم، فجاء الجواب على النحو التالي: إذا كنتم تعتقدون أنكم انفصلتم عنّا في الظاهر، فنحن متصلون بكم في الواقع، نراكم ونحاسبكم في اللحظة التي نريدها نحن، وفي الزمان الذي نختاره نحن.

الجواب جاء كالفاجعة (لمن فجعوا فقط) كمرارة الحلق، كالفضّة الميتة، وكأنّ الإنسان الفلسطيني (المواطن) الذي يعاني العطش الشديد، أصبح لا يرتاب في أوّل عين ماء يصادفها. هذه المصادفة (الجواب) هبّت مثل عاصفة راحت تزجر من وراء قلقنا، عند حدود ضميرنا الواعي، فتجعله مضطرباً حارقاً، بقدر ما يثير القضية





يقدر ما يثير اليأس.

جواب الأزمة في الرصاصة، كان سبباً لأزمة في جواب الديمقراطيّة، كشف بشكل سافر عن خداع الثقافة وبؤسها، وجبن المثقفين أو توجيعهم وتهميش دورهم في حياة المجتمع الفلسطيني.

يعاني المثقف الأردني من أزمة عبور خارج حدود الأردن ثقافياً، فتراه الأضعف في معظم الأوقات ما هي إشكالية جواز السفر الأردنيّة للعبور؟!

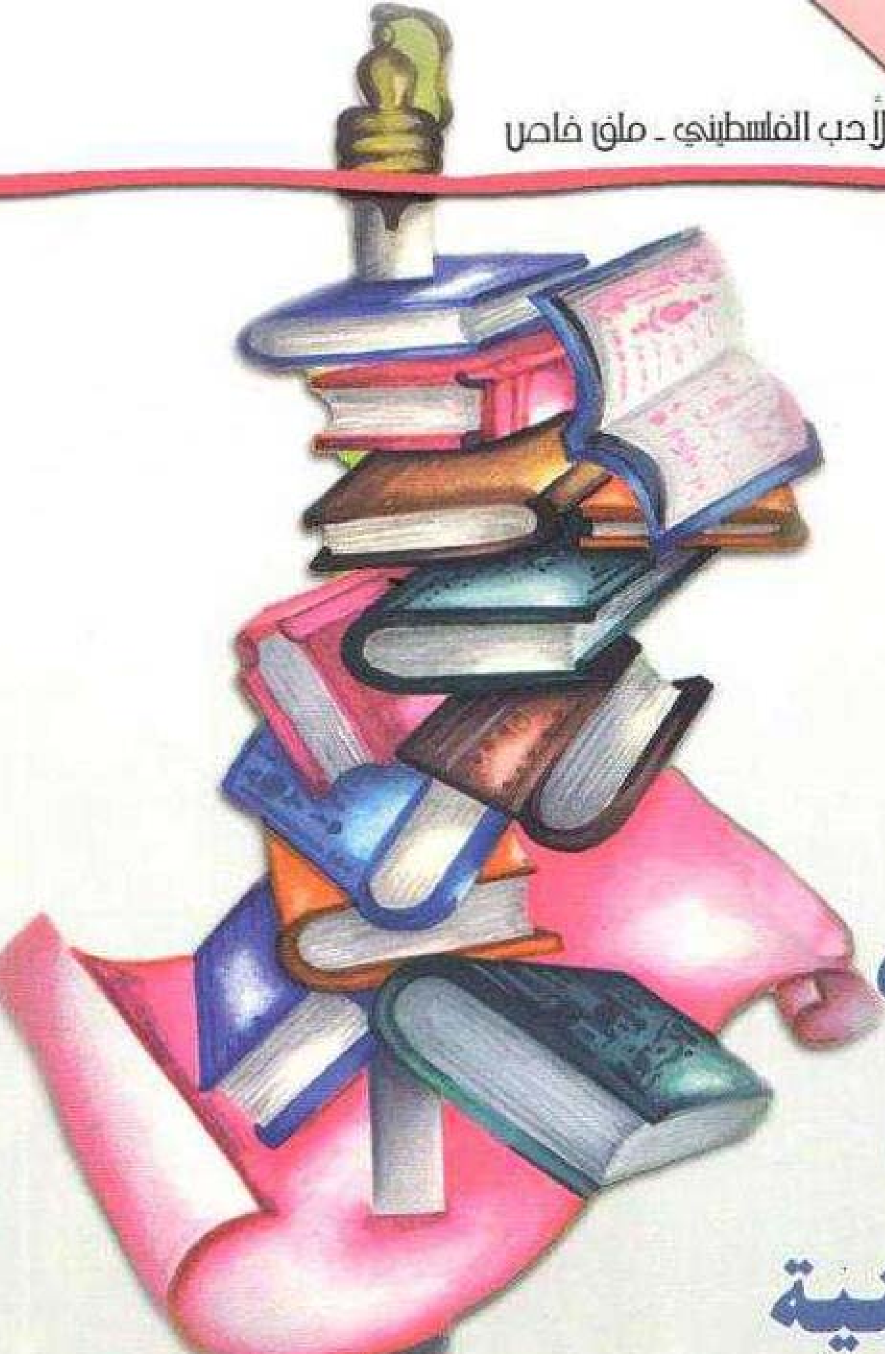
- ضريبة المثقف المبدع السامية ألا يتهرّب من معتقداته، ومسؤولياته، ولا يتجاهل الواقع، بل أن يتيح من خلال إبداعه فرصة فهم حقيقة الواقع السياسي والاجتماعي لوطنه وأبناء شعبه وأمّته.

ليس المطلوب منه أن يكون مدججاً بالسلاح من قمة رأسه إلى أخمص قدميه، حتى يكون متمرداً، وليس مطلوباً منه أن يشهر الخناجر والسيوف في وجه من يعتقد أنّهم يتآمرون على شعبه، أو يتحايلون على آماله. فنحن ندرك أنّ دور الثقافة (الإبداع) في التغيير محدود، لكنّنا نعرف أنّ الخيال المبدع والكتابة الفنيّة يسلحان النّاس بالأمل والقدرة على التهكم والإدانة، لما يتركه ذلك من أثر في أقل النّاس تفاعلاً مع الحياة، وهذه المساهمة بحد ذاتها تحدّد موقع (المبدع السياسي)، وذلك هي مهمته، يقوم بواجبه كانسان يتمتع بتقدير النّاس واحترامهم، ويستفيد من هذا التقدير ليؤدي مهمة سياميّة.

وبهذا المعنى يمكننا القول إنّ الثقافة لا تتحدّد كمستوى مستقل، ولا كفعاليّة متعالية أو إبداع فردي له ملكوته الخاص (أو جينه الخاص)، بل تأخذ معناها كعلاقة اجتماعيّة في جملة علاقات اجتماعيّة، وكموقف سياسي في حراك مع جملة مواقف سياسيّة، وكخيار إبداعي في تلوّن مع جملة خيارات إبداعية، تشكّل بمجموعها الأثرين المتبادلين: ديمقراطيّة الثقافة من ناحية، وثقافة الديمقراطيّة من ناحية أخرى.

وبهذا المعنى للمرة الثانية على المثقف الأردني أن يكون في هذا المجال الاجتماعي المعرفي، وحتى يتحقق ذلك، سيجد جواز سفر يخرجه خارج الحدود.





الأدب في الأراضي الفلسطينية المحتلة

محمد حسن حسين

تجاوز مبدعو الأراضي الفلسطينية المحتلة عام 1967 همومهم الخاصة، والتزموا بالهموم الوطنية للشعب الفلسطيني، ورغم كثرة تلك الهموم التي أرّقت مضاجعهم، وألهبت مشاعرهم، إلا أن الانتفاضات المتعاقبة، التي شهدتها فلسطين، كانت المحرّك الرئيس لعجلة الابداع، وقد تزامنت في الآونة الأخيرة صرخات الشعراء الفلسطينيين المقيمين في أراضي فلسطين التاريخية 1948، والمشهورين على الصعيدين العربي والعالمي، وفي مقدمتهم محمود درويش، سميح القاسم، للاعراب عن تضامنهم مع انتفاضة الأقصى التي تأججت بتاريخ 28 / 9 / 2000 وللتعبير عن رفضهم للاحتلال وإجراءاته العسكرية، مع إنجاب الأراضي الفلسطينية المحتلة عام 1967 في الضفة الغربية وقطاع غزة عددا كبيرا من المبدعين الذين شاركوا هؤلاء الشعراء في عطائهم الإبداعي المتميز جماليا، والمنتمي موضوعيا للأدب الملتزم بالهموم الوطنية للشعب الفلسطيني، والذي يشكل إضافة نوعية لأدب المقاومة.



تغيّرات طارئة على مجمل الأدب الفلسطيني

كانت ضربات الاحتلال موجهة للجميع هذه المرة حتى طالت الصامدين في فلسطين 1948، وكان التصعيد العسكري خطيرا، الأمر الذي ألهب مشاعر المبدعين، وكوى أفئدتهم، واصطلاها نار غيّرت مجرى الخطاب الأدبي الفلسطيني، الذي مال معظمه فيما مضى لإطلاق صرخات النجدة وانتظار الفرسان القادمين الذين سيكون على أيديهم الخلاص.

وكما هو الحال في الانتفاضات السابقة، فقد ارتبطت عملية مشاغلة الاحتلال بالفعل المقاوم، بنوع آخر من المقاومة التي تطال القلم والريشة، وتشمل جميع الاجناس الادبية وترسم ظلالها أيضا على الانواع الفنية كافة.

فبعد أكثر من نصف قرن من الاحتلال، وبعد هذا التقدم التكنولوجي وثورة المعلومات التي شهدها العالم مع مطلع القرن الحادي والعشرين، تواصل أهل الضفة والقطاع مع هذا المد الذي أنعش ذاكرتهم، وقوى ملكاتهم الإبداعية، فهبوا يسطرون على الأرض ملاحم وبطولات، ويقدمون الشهداء دفاعا عن الأرض والعرض والمقدسات والممتلكات، أما حناجرهم، فقد أطلقت صرخات عبأت مئات الصفحات في الملاحق الثقافية التي تضمنتها جرائدهم اليومية (القدس، الحياة الجديدة، الأيام) وفي مجلاتهم الادبية (الكرمل، الشعراء، الكلمة، دفاتر ثقافية، صوت الوطن، الشعراء، أقواس، الشعراء) وأمام الدمار الذي ألحقه الاحتلال بمؤسساتهم الثقافية، والتي كان في مقدمتها (بيت الشعر الفلسطيني) الذي طاله القصف الاسرائيلي أكثر من مرة، فقد وجد أدباء الضفة والقطاع في جهازي الإذاعة والتليفزيون الفلسطينيين الرسميين، وفي عدد آخر من المحطات الإذاعية والتليفزيونية الخاصة المنتشرة في مدن الضفة، منبرا يوصل أصواتهم المنتفضة لمستمعيهم في أرجاء العالم كافة، وهكذا اكتمل المشهد الثقافي والفني في الأراضي الفلسطينية المحتلة عام 1967، وهكذا ارتقى المشاركون في فعالياته إلى مواقع بكر لم تطأها أقلام من سبقوهم من المبدعين، وذلك دون انتقاص لعطائهم، أو تقليل لأهمية إبداعهم.

الأغنية.. والموقف الوطني

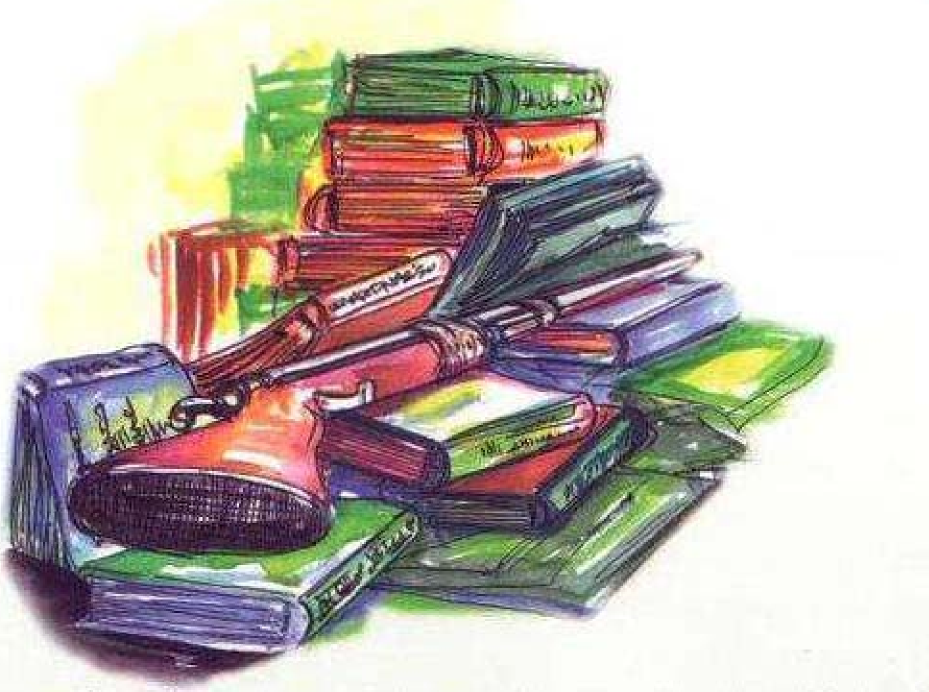
أما الأغاني التي تنطلق من أجهزة الراديو والتسجيل المثبتة في الأماكن العامة في الضفة والقطاع، فلا تنطق إلا بأغان وطنية يشدو بها صوت محمد عبدالوهاب: أخي جاوز الظالمون المدى، وصوت مارسيل خليفة: منتصب القامة أمشي، وصوت جوليا بطرس «نرفض نحن نموت»، «وين الملايين»، وهنا نشير إلى مقدرة مبدعي الأرض المحتلة على توظيف طاقات الأغاني الشعبية الفلسطينية في النصوص الخاصة بانتفاضة الأقصى، وذلك نظرا لما في تلك الأغاني من حضور في وجدان الإنسان الفلسطيني، ولما لها من قدرة على تحريك الساكن في أعماقه، وتفجير الكامن في مشاعره وجوارحه، ونشير أيضا الى مقدرة هؤلاء المبدعين على إنجاز نصوص غنائية شعبية فلسطينية جديدة، تتخذ من الكلمات العربية الفصيحة وسيلة للتواصل مع القاعدة الشعبية، وها هو الشاعر أحمد صوالحة، يكتب أغنية يشدو بها صوت المطرب كمال سليمان من مؤسسة الغربال الفنية في القدس جاء بها:



تين وزيتون وحجر
وشعب وآلاف البشر
وجثمان شهيد يوارى
وأطفال يقطفون ويرمون
مليوني حجر وحجر.

وفي هذا النص الغنائي وغيره ترجمة تصويرية وتمثيلية للخطاب السياسي تبدو بارزة وموازية لما في مضامين الانتفاضة ونصوصها من جلال في المبدأ، وجمال في المنبت ونبل في الغاية، بالاضافة الى كثرة الموحيات والمحرضات والموثبات على استنهاض الطاقات والقدرات.

ويضاف الى هذا الصنف من الاغاني سيطرة



روح النشيد على صميم البناء المعماري لقصائد انتفاضة الاقصى، وهذا النشيد فيها، ليس مجرد مدماك مقطعي، بل إنه يتغلغل في البنية الكلية للقصائد مركزا على الجانب النفسي، ومشكلا حركة استقصائية ملحاحة تضرب في آفاق التمني وتستشرف الآتي برؤية متفائلة.

أدب الانتفاضة

وعدا عما في أدب انتفاضة الأقصى في الضفة والقطاع من وضوح ومباشرة، فثمة توظيف دلالي غير مبالغ فيه للرموز والأساطير التعبيرية التي لا تتسبب في إلباس النص سمة الألغاز والانغلاق، فمفاتيح الدلالة تشكل مدخلا للفهم، وتتقدم على هذا الصعيد الأسطورة الإغريقية التي تقول إن طائر الفينيق يولد مرة كل ألف عام، ويبيض بيضة واحدة يضعها في رماد الجبال فلا تفقس إلا بعد ألف عام.. وهكذا تطفو على سطح أدب انتفاضة الأقصى، سمة التداخل النصوصي الذي يتشابك مع النص الأصلي، الأمر الذي يحدث تفجيرا دلاليا، يتسبب في إعادة موضعة النصوص في شبكة جديدة من العلاقات، التي تعطي كل نص دلالات وإيحاءات انتفاضية داخلية، موازية لتلك الانتفاضة الجماهيرية العارمة التي يشهدها الشارع الفلسطيني.

لقد انعكس قمع الاحتلال وإرهابه وبطشه حتى على العناوين الأدبية في الضفة والقطاع، فحين أصدرت مجلة «شعراء الفلسطينية» الفصلية الثقافية عددها (12) الذي تضمن شهادات لأحد عشر أديبا من الأرض المحتلة، كانت عناوين بعض الشهادات على النحو التالي: موت الموت، تجليات موت معلن، بين الرصاصة والحجر، تبكي السماء على حدقات الفراشة، العذاب المرقط في ابتداع الوهم المقدس.

استرجاع المأثور الشعري المقاوم

وفي خضم انتفاضة الأقصى أيضا يسترجع مبدعو الضفة والقطاع، شعر فلسطين 1948، سواء أبدعه شعراء راحلين، والذين كان أهمهم الشاعر توفيق زياد الذي يسترجعون قوله:

يا أخوتي، الأرض تهتف
بالنساء، وبالرجال
هيا تلبي.. اننا
شعب أشد من المحال

أو شعراء أحياء شاطروا أهل الضفة والقطاع الألم والقسوة والهم والمعاناة، وها هو الشاعر محمود دسوقي يصف عبر قصيدته (مستحيل) إيقاع انتفاضة الأقصى فيقول:

على صخرة من روابـــي الجليل
أنادي وأرقـــب صوت الصهيل

ويلاحظ أن المناسبات الوطنية الفلسطينية التي مرت ذكراها خلال فترة اشتعال انتفاضة الأقصى، كانت سببا في إبداع الكثير من الأعمال الأدبية، فثمة ذكرى لاغتصاب فلسطين، وذكرى يوم التضامن مع الشعب الفلسطيني، وذكرى يوم الأرض، وذكرى الانتفاضات السابقة، وخاصة الانتفاضة الفلسطينية الأولى التي حدثت في الثلاثين من آذار عام 1976 والتي حدث فيها أول استخدام لكلمة الانتفاضة في الشعر، حيث قال محمود درويش آنذاك:

في شهر آذار في سنة الانتفاضة
قالت لنا الأرض أسرارها الدموية







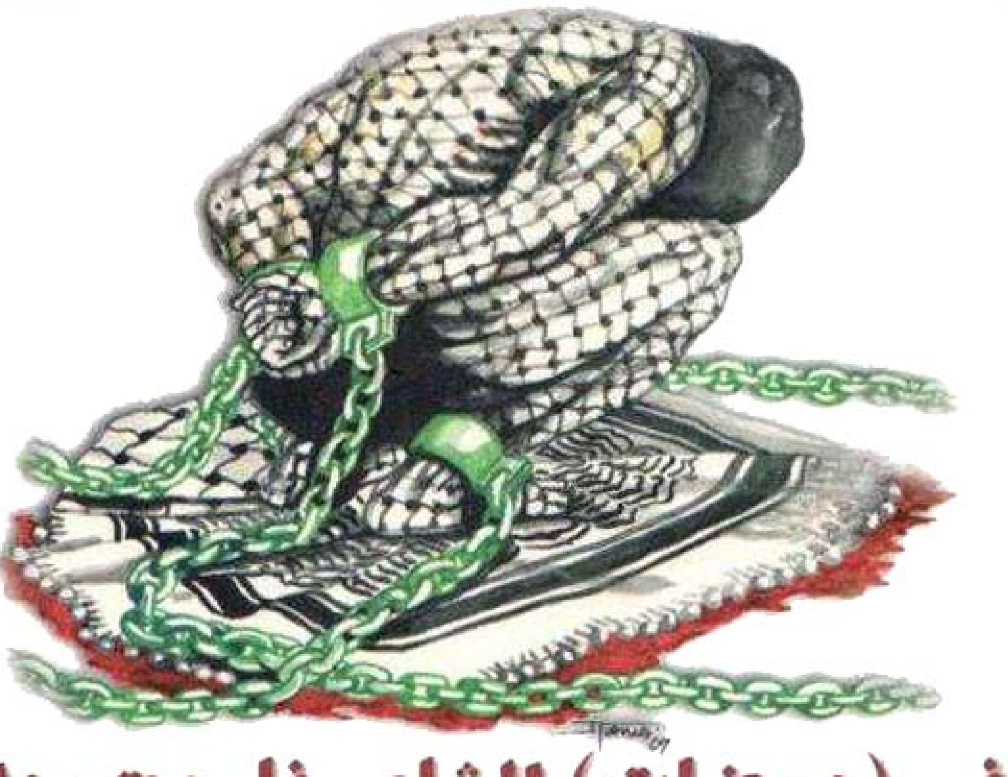
في شهر آذار، مرت أمام البنفسج والبندقية
خمس بنات، وقفن على باب مدرسة ابتدائية،
واشتعلن مع الورد والزعتر البلدي

يوم الأرض.. والتجديد الأدبي والنضالي

وهنا نسترجع فعاليات يوم الأرض إبان الانتفاضة، حيث استحدث أدباء الضفة والقطاع وسيلة أخرى من وسائل المقاومة السلمية «غير العنيفة» للاحتلال، إذ خرجوا في مسيرة وصفها الشاعر أحمد دحبور على النحو التالي: مسيرة سلاحها الحناجر العارية، واللوحة الفنية، والأزياء الشعبية، والأغنية الوطنية، خرجوا ليقولوا للاحتلال: ارحل..وللحصار: كفى..ولم تكن لديهم أوهام، فالبندقية الغاشمة تصدر صوتا واحدا هو صوت النار بهدف القتل، والدبابة صماء، أما قنبلة الغاز فمن شأنها أن تخنق الانفاس وتدمع العيون..مسيرة سلمية، هكذا وصفها المراقبون، كنا نرفع اليافطات التي تحمل شعارات الإجماع الوطني، ونرفع علما هو علامة روحنا..علم الثورة العربية الكبرى الذي أصبح علم فلسطين..لم يكن بيتنا من زجاج، بل من صفاء فضاء فلسطين، ولم تكن في أيدينا حجارة، فللحرب وقت وللحب وقت.. ونحن نحب فلسطين، وكما قال شاعرنا محمود درويش : نحب الحياة اذا ما استطعنا اليها سبيلا..ويواصل دحبور وصفه لهذه المسيرة حتى أنهاها جنود الاحتلال برصاصهم الحي وقذائفهم المسيلة للدموع عند مفترق الشهداء في قطاع غزة.

وتبدي النصوص الإبداعية الفلسطينية التي تم نشرها بعد انطلاق انتفاضة الأقصى، أن مبدعي الضفة والقطاع لم يشعروا أنهم وحدهم في ساحة المقاومة بالفعل والإبداع، فثمة ظهر عربي قوي يسندهم، تمثل أولا في القمة العربية الطارئة التي عقدت في القاهرة، ثم في القمة الاسلامية، ثم في القمة العربية الدورية التي شهدتها العاصمة الأردنية عمان يوم 27 / 3 / 2001، وفي اجتماعات لجنة المتابعة العربية لتنفيذ قرارات هذه القمة، بالاضافة الى الدعم السياسي والمادي الخليجي خاصة والعربي عامة الذي وصلت طلائعه للمؤسسات الفلسطينية التي أنفقت هذا الدعم على مستحقيه.





قراءة في (ومضات) الشاعر فاروق مواسي

بقلم : محمد علوش

صدرت مؤخرا الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر الفلسطيني د. فاروق مواسي. وقد جاءت في مجلدين (مكتبة كل شيء - حيفا 2005). تعمد الشاعر نشر قصائده الجديدة التي لم يسبق له أن نشرها في مجموعة. في مجلده الثاني. وجعل لها عنوان (ومضات). وهي من القصائد المستجدة التي جادت بها قريحة الشاعر. وسأتناولها هنا في هذه العجالة المنصفة.

تمتاز أشعار فاروق مواسي في دواوينه المختلفة بجيشان العاطفة وتصادي التجربة الحيّة المشفوعة بالجمالية والأصالة. وهي تتناغم مع ما يريده هو بلغة رشيقة متميزة وبدفق شعري يشق طريقه بفكرة متبلورة.

نحن أمام شاعر حقيقي، صادق الأداء ومتفجر الاحاسيس، ولو درس النقد بنزاهة - على اختلاف توجهاته لوجد انه أمام شاعر ثابت وراسخ القدم بشاعرية متوهجة ومتأصلة. أصلها ثابت في الأرض الفلسطينية. وفرعها يعلو في فضاء القصيدة.... إنه شاعر منصهر بالتجربة. غير منحصر في بوتقة محدودة. يبتعد عن التمحور من أجل أن يظل مخلصًا لمهمته وقصيدته التي يراها نفحًا في أسرار الوجود. ونافذة للعطاء الذي لا ينضب. وقد صدق حدس الباحث (ساسون سوميخ) عندما رأى في بدايات التفتح الشعري لفاروق مواسي بأنه .شاعر لم يغلق باب الرجاء..

واصل مواسي رحلته مع الكلمة والقصيدة منذ الستينيات. وكان وما زال من أبرز وانشط مثقفينا العرب الفلسطينيين في منطقة الـ 48. ومن البارزين في المشهد الثقافي الفلسطيني والعربي ككل.

وفي مختاراته الشعرية الجديدة - كما أرى - الكلمة الملتزمة. والأحاسيس المرهفة. ومن معطيات النص لديه أمس الساحة الأسرة في نقل الصور والبُعد عن القراءة والقدرة الإبداعية على توظيف المعاني بما يتناسب مع أفكار القصيدة. وذلك ببوح متاجج ورمزية شفافة.

تستمد مجموعة قصائد (ومضات) نسغها من الواقع اليومي المعيش. وتتأثر بما يدور هنا وهناك ...وقد أبرز فيها الشاعر مشاعره بكل صدق بعيدًا عن التصنع والتكلف. فكان ان وجدنا أن الصور الشعرية لديه متجانسة مع التجربة. بعيدة عن الانغلاق في المعنى. مع أنه يظل حريصًا على الرمزية الشفافة. مرتفعًا إلى مستوى الشعر الصافي.

تعتبر هذه القصائد تجارب إنسانية حيّة ومتشابكة مع حالات الحب والوعي والموت والحياة والتمرد والحلم. وهي زاخرة بالبوح والتجليات. وتنبض هذه التجارب بمشاعره الإنسانية. وليس أدل على ذلك من تضامنه الأخوي مع القائد والمناضل الكردي عبد الله أوجلان، شاجبا ومستنكرا إقدام السلطات التركية على اعتقال أو اختطاف هذا المناضل- بصورة أدق - . ومحاولة إنزال الموت به. ظنًا منهم أن بقتله تنتهي قضية التحرر الوطني للشعب الكردي الذي يناضل من أجل حريته وسيادته واستقلاله وتقرير مصيره. وقد قدم الشاعر وجهة نظره من الحادثة قائلا:

حتى لا يسأل أحد عن حريته

(أحد من أمثال الأكراد أو أبناء الشرق)

- حتى لا يصبح عصفور يتغنى أغنية كردية

- حتى لا يقرأ أطفال في المكاتبة

حرفًا عربيا

- حتى لا يعرف كرديٌ أن له وطنا يحميه



...له صفصافة
أو تاريخًا يرويه
(ص 269-270)

في قصيدة «شوق الأرض دليل» - وهي من القصائد المتميزة الرائعة في المجموعة - يلخص الشاعر التجربة الانتفاضية، مرسخًا قناعاته الوطنية، فيتحدث خلالها عن واقع الانتفاضة، ليؤكد أن شوق الأرض دليل، وهنا يعرض مشاهد حيّة من يوميات الجرح الدامي النّغّار، حيث تفوح في الأزقة رائحة الموت:

•••••

تعكف في محرابك تساقط مجتبيًا
لا تقدر أن تقرأ في سفر خطايا الأعداء
لا تبحثُ عن تأويل في كل صباح
مع نشرة أخبار فيها السُّمّ وفيها الدَّمّ
تتزيد حوامض تفرزها معده
تبري جُدرانًا، تكشفُ أسرارْ
وتبعث في رأسك صوت دُوارْ
(ص 282-281)

...ة مشبعة بالإيحاءات وهو يختزل تجربة شعب محاصر منكوب في قصيدة، يواجه محاولات محو الذاكرة وسلب الهوية، بلغة شعرية لها صدى الإيقاعات القوية، وتظل قصيدته تنبض بالدفء والحبّ والمشاركة الوجدانية الصادقة.... من أجل أن تبقى شجرة الحياة خضراء ندية، ها هو يسكن في حزن مكشوف منكود، إرادته حرة، يرنو لوطنه الذي تُستمدُّ منه كل مقومات البقاء والحلم والعزة، يطلق الشاعر في قصيدته العنان لشوق الأرض، لأغاني الحرية والفرح، يعانق مهجته الأسيرة، وهذه الحالة جديدة من حالات العناق الأزلي بين الأرض وأبنائها تسرب الدم عميقًا في باطن الأرض ليرفع درجة حرارة العناق.

لقد عبرت هذه القصيدة عن تجربة صادقة وعهد شوق حقيقي وصادق، كما عكست أحاسيس الشاعر وتفاعله مع التجربة.

وبنفس شعري متسرب من بين لحظات القهر والانتظار تشق قصيدة «الوزير على الطريق» بصدق تعبيري، تحمل معاني الإصرار ونبض العطاء والثورة التي تكتنز في قلوب الناس الأحرار هنا، فتتعالى نغمة التحدي في القصيدة، وتصل حد فضح الواقع الاحتلالي المقيت وأوهام السلام - بينما ينتظر وزير الثقافة الفلسطيني كغيره على الحاجز الذي أضحى حالة يومية للتنكيل والاستبداد وسادية الجنود، وهذه المعاناة تؤرق الإنسان الفلسطيني في وطنه المعذب حتى وإن كان وزيراً، وقصة القصيدة كنت شاهداً عليها، إذ كان من المقرر زيارة الوزير لطولكرم للقاء مثقفيها ومؤسساتها، وقد كان الشاعر من المدعوين لاستقباله.... فتأخر حضوره ساعات، حتى تبين بأن الوزير حبيس الحاجزين، من هنا كانت القصيدة تصويرًا حقيقيًا وصادقًا لما رآه وسمعه الشاعر، وقد قدم قصيدته بهذا التقديم مختزلاً الواقعة:

وتقول: (خارطةُ الطريقْ)

بالرغم أنّا قد سُجنّا في الطريقْ
الصّبرُ مأساةٌ
فكيف الصّبرُ يسلو يا رفيقْ؟
(ص 306)

بهذه القصيدة يضيف الشاعر أشجاناً للمعايشة الإنسانية اليومية المعذبة، وهو يصف حال البلاد السليبة التي قطعوا أوصالها، ونصبوا على أضلع أرضها الحواجز، وأقاموا الحصار التعسفي في محاولة عبثية لتركيع الشعب وإلحاق الهزيمة النفسية به، والوزير على الحاجز، ورغم القهر والتشظي يزداد الفلسطيني إصرارًا على البقاء، معمقًا معاني الحب والإباء، مرسخًا في ضميره قيم الانتماء:

كانت خمائل حبّك المحزون في درب انتظارْ
منعوك من نجوى تناجيها الحبيبْ
لم يعبأوا إن كنت ضيفًا أو وزيرْ
- في عُرفهم - أنت الغريبْ
طاقت زبانية وقد كانت تساوِمُ باللّهيبْ
والموتُ بالمجّانِ يُهدى للجميعْ
والكل في موت جديدْ..
قف وانتظر
لا تبتئس!
(ص 307)

قصائد مواسي تتداح بتدفقها الشعري في حركة متواصلة، تختلف دلالاتها من رحم التجربة الشعرية، وهي تقتنص لحظات أو لقطات من الحياة اليومية، وتصوغها شعرًا، كما تستند إلى صياغة لغوية وأسلوبية شديدة الخصوصية والحميمية، وتعبر عن شحنة نفسية وعاطفية عميقة في الذات الشاعرة، وتنبئ عن روح معذبة لا تنثني وهجًا وموقفًا، تحتشد بالتفاصيل التي تصنع النسيج الشعري من اللغة البسيطة المتحررة، ويُلاحظ أن مضمونها إنساني ووجداني على الأغلب، ولا يتعارض مع أغراض الشعر.

نرى في قصائد مواسي - عامة - ثلاثة أبعاد: البعد الذاتي، والبعد الوطني، والبُعد الإنساني، ومن هنا نرى أن الشاعر يبرز هويته الشعرية الخاصة في قصائده، ويوظف ثقافته وشبكة معارفه لصناعة النص الدال إليه.. كل ذلك بأداء وطني صادق مفعم بشاعريته الرقيقة الثرية بإيقاعها الموسيقي العذب.

في «الحج الأصغر» - وهي قصيدة طويلة كتبها الشاعر خلال زيارته للديار المقدسة، يستذكر هذه الأمكنة، ويتذكر تفاصيل التفاصيل من خلال السيرة وقصص الصحابة، وهذا الجو نقله بحميمية شعرية، ولم يكن مباشراً كملحمى مثل هذه القصيدة، فكان يمارس عبرها حلماً، ويناجي نبياً، سائلاً عن كل سبيل، وهو يحمل خارطة الحب وأسرار القداسة:

ها إني أقرأ سُوَراً مكّيّة
حتى أستلهم هذا الجوّ المكّي
أدعو التاريخ إليّ
كي أدرك معنى الآياتْ
وهنا بالذاتْ
حتى تتجلى لي في معنى آخر
وأصلّي......
(ص 289)

ونأتي إلى قصيدتين
في رثاء صديق الدرب
والصديق نواف عبد حسن،
يستذكر الشاعر فيهما رحلته
مع الفقيد ومكانته الخاصة في قلبه ووجدانه، فقد عُرف الشاعر والفقيد في المحافل الأدبية بأنهما يشكلان ثنائيًا، و تمازجًا وتناغمًا مشتركًا، فكانا صوتاً موحداً في الصّمت الرّهيب....و تبرز في المرثيتين لوعة الفراق وثقل الأحزان إثر هذا المصاب الجلل الذي أفقد الشاعر صاحبه القريب إلى عقله وقلبه وقراءاته:

فتجولُ دمعة صاحبك
كبرتْ وغامت ثم عامتْ في ارتياعْ
وأنا أظل بقرب بيتك أنتظرْ
متوقعًا لهنيهة
أضحتْ بها آثار طلّتك الطّللْ
قد جئتُ وحدي.... يا طللْ
وإذا انتظاري... لا أحدْ......
(ص 318-319)

ومن القصائد المميزة في المجموعة: «كان الأنس وأنا والدمعة»، «حادي الحروف»، «لم يحدث شيء»، «لا يكفي»، «الرّائد لا يكذبُ أهله»، وتلتقي هذه القصائد جميعها مع باقي قصائد المجموعة في عشق عارم مستفيض لوطنه ولأحبائه ولما يؤمن به، وقد جمعتها اللغة التي تنحو أحيانًا إلى الرومانسية الحالمة، حيث انعكست فيها مشاعر الشاعر الحقيقية.... فهي بصدق نبضات من قلبه وومضات من معاناته، فعبرت هذه القصائد عن قلق حقيقي ينتاب الشاعر في بحثه الدؤوب عن الزمن الضائع الذي قد يستعيده بصورة جديدة.

الشاعر مواسي تكتمل في قصائده عناصر الإبداع بعد أن تسلحت بالحلم والتفاؤل وهذه الرؤية التفاؤلية نجدها في معظم القصائد.

واكب الشاعر التطور في بنية القصيدة شكلاً ومضموناً، وقد نوع في كتابة النص الشعري بتقنية عالية، فتدم إشراقات متتالية من روحه، وكانت هتافات روحه متوهجة، وقد تجلى لنا برغباته الجانحة وأحلامه الوردية معا.

وإذا كان (رينيه شار) يرى أن القصيدة هي الحبّ المحقق لتلك الرغبة، فإنني أرى في أشعار مواسي ورغم عوامل التخيير وانسداد الأفق أمام المشروع الثقافي وأمام الشعر مواصلة لمشروعه الأدبي الإنساني، فقد ظل أميناً على الكلمة، وحارسًا لنار القصيدة، ومؤمنًا برسالتها الإنسانية.

فاروق مواسي (المجتهد دائمًا) يحتاج إلى المزيد من الإضاءات عن شاعريته المتوهجة، فهو إلى جانب كونه ناقداً مرهفًا وقاصًا رائقًا، ولغويًا أستاذاً، وباحثًا أكاديمياً، يظل إزاء هذه الأدوار أولاً وقبلاً شاعراً مبدعاً، وفيها جميعاً خيط الصدق والأصالة.

تحية للشاعر مع التقدير والاعزاز،
وقدس الله سر الكلام.



الحوار الأخير مع الشاعرة فدوى طوقان

إعداد: محمد المشايخ

بين فترة وأخرى، كانت الشاعرة الفلسطينية «فدوى طوقان» تزور، قبل رحيلها، العاصمة الأردنية عمان، وقد مكنها قرب منزل شقيقتها «حنان» من مقر رابطة الكتاب الأردنيين في جبل اللويبدة في العاصمة الأردنية عمان، من زيارة الرابطة، والالتقاء بأبرز أدباء الأردن وكتابه، وفي زيارتها الأخيرة للرابطة، والتي لم تتكرر، بسبب تراجع صحتها بعد عودتها لنابلس، إثر وقوعها في منزلها، وإصابتها برضوض حالت بينها وبين الحركة، حتى وفاتها، في تلك الزيارة كان لنا معها هذا الحوار:



■ رغم أنك نشرت سيرتك الذاتية في كتابين، ورغم أن شهرتك طبقت الافاق، إلا اننا نطمع منك أن تقدمي أهم ملامح سيرتك الذاتية للأجيال الجديدة من القراء.

- فدوى عبدالرحمن طوقان، من مواليد نابلس عام 1917، فلسطينية المولد، أردنية الجنسية. تلقيت تعليمي الابتدائي بنابلس، وحالت الظروف دون استمراري في الدراسة، تعهدني شقيقي الشاعر المرحوم ابراهيم طوقان، فتعلمت على يديه فن ابداع الشعر، فهو معلمي الأول والاخير، واعتمدت بعد رحيله على جهدي الشخصي، وعلى التثقيف الذاتي، وفي عامي 1963-1962 التحقت بدورات اللغة الانجليزية، وكذلك الأدب الانجليزي، في أوكسفورد بانجلترا، وقد انتخبت عضوا في مجلس أمناء جامعة النجاح بنابلس، ووضعت النشيد الرسمي للجامعة، كما حصلت على عدد من الجوائز منها: جائزة الزيتونة الفضية من جمعية الثقافة في باليرمو/ايطاليا، وعلى الدرع الملكي من وزارة الشؤون الاجتماعية في عمان، وعلى جائزة عرار الادبية من رابطة الكتاب الأردنيين، وعلى جائزة سلطان العويس، وعلى جائزة الشعر من جمعية الشعراء في ساليرنو بايطاليا. اما اهم دواويني فهي: «وحدي مع الأيام» صدر عن دار الجامعيين في القاهرة عام 1952، واعادت دار الآداب في بيروت طباعته في سنوات لاحقة. «وجدتها» صدر عن دار الآداب في بيروت عام، «أعطنا حبا» دار الآداب 1960، «أمام الباب المغلق» دار الآداب، 1967، «الليل والفرسان» دار الآداب، 1969، «ديوان فدوى طوقان» دار العودة، بيروت، 1978، «على قمة الدنيا وحيدا» دار الآداب 1989 «تموز والشيء الآخر» دار الشروق، عمان 1989 «اللحن الأخير» دار الشروق، عمان، 2000. وأذكر هنا سيرتي الذاتية التي نشرت نثرا في كتاب «رحلة صعبة، رحلة جبلية ج1» دار الشروق، عمان، 1985، الرحلة الأصعب ج2، سيرة ذاتية، دار الشروق، عمان، 1993.

■ لنبدأ من رابطة الكتاب الأردنيين التي تستضيفك في هذه اللحظات بعد سنوات من حصولك على جائزة عرار الادبية منها . هل لك أن تصفي مشاعرك لحظة حضورك لمقرها لاستلام الجائزة؟

- لقد أعجزني أمام روعة المفاجأة، أن أجد الكلمات التي تصور ما ملأني من مشاعر في تلك اللحظات، ففي مثلها تضيق الكلمات لعجزها وقصورها، لقد كانت خطوة كريمة اسعدتني بها الرابطة حين تفضلت ومنحتني تلك الجائزة، وملأتني جمالا. وأذاقتني طعم الفرح في زمن كنا نسينا فيه مذاقه، من أين يأتي الفرح في هذا الزمن العربي اليائس، وأيضا كانت سعادتي يومها منبثقة من تمكني من الإفلات من الحصار الذي نعانيه في الضفة والقطاع، هذا الحصار الذي يحاربنا العدو من خلاله على جبهات عديدة، جبهات سياسية واجتماعية وثقافية واقتصادية.

■ بعيدا عن الجائزة، هل كانت لك صلة بالرابطة، وهل كان لك اي موقف منها؟

- أشهد ان تقديري لرابطة الكتاب الأردنيين لم يكن وليد يوم الفوز بالجائزة، لقد ظللت كلما أتيح لي المجال لأجيء الى عمان أن ألمس بدهشة وإعجاب الفعالية الثقافية الممتازة التي تقوم بها الرابطة، مما كان يمنحني ثقة بالدور الوطني والثقافي البناء، التي أخذت على عاتقها القيام به لتأكيد القيم الوطنية، والعمل على تنمية الثقافة الإبداعية.

■ لنعد من حيث انتهيت في تعداد أعمالك الابداعية، ونتوقف عند سيرتك الذاتية. هل تشعرين أنك قلت فيها كل شيء؟

- لقد رأيت أن هناك أشياء كثيرة يجب الاحتفاظ بها وعدم نشرها، وخاصة فيما يتعلق بالأرض المحتلة، ليس حفاظا على الأمن الشخصي، وإنما حفاظا على الوضع العام، فأنا أعتقد أن الأديب أو المثقف الذي يعيش في بؤرة الحدث، ويعرف الكثير من الجوانب، يجب عليه أن يكون حريصا على قضية شعبه، ويجب عليه الا يفضح كل شيء في سبيل مجده الذاتي.

■ أفهم من كلامك أنك ترين أن الخطر العسكري والسياسي للاحتلال، له أثر سلبي على الثقافة، وانك في مذكراتك لم تدخلي في تفاصيل ذلك الأثر.

- إن المؤامرة على الثقافة في الأرض المحتلة تقف في طليعة ممارسات سلطات الاحتلال ضد الإنسان الفلسطيني، فهي تدرك أهمية الثقافة والصروح الثقافية في غرس الوعي لدى الجيل الجديد، الذي يتحتم عليهم مواجهته، كما أن هناك مؤامرة على تواصل التجربة الإنسانية للإنسان الفلسطيني عن طريق الإبداع، وهذه المؤامرة قائمة على دراسات نفسية وعلمية، فتحطيم الوعي، هو بحد ذاته تحطيم للقدرة على المقاومة، وهذا ما لم أدخل في تفاصيله في سيرتي، مؤملة أن يتيح لي الزمن إنجاز المسكوت عنه ليصبح ملكا للعامة.. وأود أن أضيف هنا أننا منذ بداية الاحتلال ونحن نمر بتجربة حصار ثقافي، هذه التجربة التي عاناها قبلنا الأهل في فلسطين 1948 على مدى سنين طويلة، من اغترابهم في الوطن، فنحن منذ بداية الاحتلال نكابد مصادرة السلطات لكتب من المكتبات الخاصة والعامة، سواء كانت هذه الكتب أدبية أم دينية أم جغرافية أم تاريخية، هذا عدا عن قوائم الكتب الممنوعة، التي تطلع بها علينا الرقابة العكسرية.. لكن، لعل مما يعوض عن هذه النتائج السلبية للحصار الثقافي، وحواجز المنع والضغوط التي تمارسها السلطات الاسرائيلية هذا الامتلاء الذي بدأ يتحقق شيئا فشيئا مع نشوء التفاعل والتواصل الحيوي بين الجيل الجديد من الادباء اليافعين وبين الرموز الادبية والوطنية، والقيادات العربية التي بقيت مزروعة في أرضها بعد السقوط عام 1948، من خلال هذا التواصل، ومن خلال هذا التفاعل، تكونت وستظل تتكون وتتنامى قطرات الضوء تحت ليل الاحتلال، وسوف يستمر العمل معا لاعادة تركيب ما هو كائن من الحلم بما سيكون.

■ يقال إن لسيرتك الذاتية ظروفا خاصا أدت لولادتها.. ما هي؟

- ذات مساء تلقيت مكالمة هاتفية من الشاعر محمود درويش، وكان آنذاك رئيس تحرير مجلة الجديد التي تصدر في حيفا، يسألني فيها المساهمة في الكتابة من أجل باب جديد استحدثه في المجلة، عنوانه «صفحات من مفكرة»، قال محمود إن هذا الباب يتسلل إلى يوميات الكتاب والشعراء الخاصة: ويسرق منها صفحات يهديها إلى القراء، ولكن عملية التسلل تجري بأسلوب جديد، إذ يعلن محمود لصاحب اليوميات المرشحة للسرقة، أن يومياته معرضة للفضيحة، وما عليه لكي ينجو من الفضيحة إلا أن يتبرع بصفحات مختارة من يومياته، استجبت لرغبة محمود، ونشرت صفحات من مذكراتي في أحد أعداد مجلة الجديد، ومن المناسب الآن أن أذكر أن تلك الصفحات التي نشرت آنذاك في باب «صفحات من مفكرة»، كانت النواة التي انبثق عنها كتاب مذكراتي، والذي نشرت بعض حلقاته في مجلة الجديد بين عامي 1978-1977 حين كان يرأس تحريرها الشاعر سميح القاسم، وواصلت نشر الحلقات فيما بعد مجلة الكرمل.

■ لنعد للشعر، ونسألك عن أبرز التطورات التي شهدتها قصائدك.

- التكوين الثقافي والتطور الفكري، يلعبان دورا كبيرا في إبداع الشعر، او اي اثر ادبي او فني آخر، وانت تلمس هذا في تطور دواويني بين وحدي مع الأيام، إلى ديوان أمام الباب المغلق، إلى على قمة الدنيا وحيدا، ويمكن القول إن شعري مرّ في مرحلتين: مرحلة ما قبل النكسة، ومرحلة ما بعدها، المرحلة الثانية هي مرحلة الشعر المركب، على أني في المرحلة الأولى عايشت من الذاتية والانعزالية، وبعد الاحتلال ملت إلى الموضوعية والإنسانية.. وأنا بعد التطورات التي شهدها شعري، أصنف قصائدي ضمن الشعر الحديث، ولو أني أختلف عن كثير من شعراء الشعر الحديث، فبالرغم من كون قصيدتي مركبة ، إلا أن الرموز فيها مغلقة، الرموز فيها مرموز إليها إن صح القول، فمثلا قصيدة نبوءة عرافة، ترمز إلى القضية الفلسطينية، ونضال الانسان الفلسطيني.

■ بماذا تبررين ومضة الحزن في بعض قصائدك؟

- أنا والحزن توأمان، تجربة الفقد المبكر لأخي ابراهيم، ومن ثم شقيقي نمر تركا في كياني جرحا لم يندمل، فأنا «أنتيجونا سوفكليس» الذي يمثل قمة التراجيديا في المسرح اليوناني، أعظم المسارح البشرية على مدى التاريخ.

■ في غمرة الحصار والمعاناة التي يعيشها الأهل في الأرض المحتلة، ما هي توقعاتك المستقبلية باعتبارك المبدعة الأشد حساسية لما يجري؟

- إن المتابع لتطورات الوضع في الأراضي المحتلة، يدرك تمام الادراك، أن الانسان فيها لن يقبل بالأمر الواقع، وهو يدرك أن عدم القبول هذا، لن يكون بالسكوت عنه أو الاستسلام له، وإنما بالاعداد لمقاومته، وهذا ما يحدث الآن، ولو لم تكن هناك حواجز رهيبة في طريق تطور النضال الفلسطيني، لما وصلنا الى ما وصلنا إليه الآن.

■ بماذا تبررين التراجع الأدبي الذي شهدته الأراضي الفلسطينية المحتلة بعد عام 1967؟

- عدا عن الاحتلال ودوره السلبي، فقد تركت العديد من الكوادر والطاقات الثقافية تلك الساحة، وانتقلت إلى ساحات عربية أخرى، وقد كانت هذه الطاقات تحتل مكانة بارزة في خارطة الابداع في الأرض المحتلة، وهذا الوضع أصاب الحركة الأدبية في الأرض المحتلة ببعض الضعف، فقد عملت لسنوات ولسنوات من أجل سد هذا النقص في الطاقات الابداعية، كي تبني قاعدتها، وتتصلب وتجذر وجودها، وتستشرف المستقبل. كما أن هذه الحركة تتعامل مع انسان يتصدى للاحتلال، ويريد أن يصل إلى وعيه بأسرع ما يمكن، لذا وجدت هذه الحركة نفسها أسيرة المباشرة والوضوح، وأبعدتها عن محاولات التجريب التي سادت الساحات العربية الأخرى، وإذا كان هذا الوضع أعاق البنية الفنية للإبداع على تلك الساحة، إلا أن نقل الصورة الحية عن معاناة الناس وهمومهم اليومية يشكل القاسم المشترك للإبداع الجاد على تلك الساحة، ولكن هذا لا يمنع من ظهور أصوات كثيرة جمعت بين الأقنومين الموضوعي والفني في الابداع.

■ لماذا لم تواصلي في السنوات الأخيرة الكتابة الشعرية بالغزارة المعهودة؟

- إنني أعترف أن الشعر قد بدأ ينصرف عني، ولهذا فأنا ألجأ للصمت والقراءة، لأنني لا أريد أن أكرر نفسي، كما أنني أعتقد أن الشعر لم يعد قادرا على احتواء زخم التجربة الرهيبة التي تعيشها الأرض المحتلة، وأعتقد أن الرواية الفلسطينية في الأرض المحتلة يجب أن تتقدم الأجناس الأدبية الأخرى، لتحتل المكان الذي يليق بها في تلك الساحة.

المؤلف والمخرج المسرحي الفلسطيني جورج إبراهيم

للخبرة والتجربة والمعرفة المجتمعية أهمية كبرى في استقراء النص

حاوره في تونس: جمال عياد



مدير مسرح القصبة في القدس ورام الله جورج إبراهيم من المسرحيين المميزين، على مستوى الإخراج، والكتابة والإعداد، والتمثيل، وذلك خلال مسيرته الممتدة منذ (40) عاما، التقته «الجسرة»، وتحدث عن أسلوبيته في إنشاء الفضاء المسرحي، في حوار متخصص تقني لجهة إنشاء وتصميم الشخوص في تعالقاتها النفسية والاجتماعية، وجعلها حية تندفع، على الخشبة حتى نهاية العرض، سواء من موقعه، كمخرج، ومؤلف، وممثل وموقفه من حيث الانحياز، لسلطة المؤلف أم المخرج، وأين سلطة الممثل بينهما، في أثناء تحقيق صناعة المسرحية، فضلا عن حديثه عن مسرح القصبة، من حيث أهدافه وانتاجاته الدولية المشتركة.

■ لكل مسرحي أسلوب معين في تناول الأدوار، سواء كممثل أومخرج، رغم أن لكل مسرحية طريقة مغايرة عن الأخرى، في إنشائها، فهل لديك تقنيا، طقسا أوأسلوبا معينا تلجه أثناء تحقيق نتاجك الإبداعي؟

- أبدأ، من حيث موقعي كممثل، في قراءة النص من الناحية الأولية، وبعد عدة قراءات، أقرر العمل فيه، ثم أعيد قراءته باتجاه تخصصي، فأنا أقوم بتحليل جميع الأدوار، وأحاول إيجاد العلاقة بين الدور الذي أقدمه مع باقي الأدوار الأخرى، ولكن ليس عبر الحوار فقط، وإنما من محاولة كتابة سيرة ذاتية لجميع الأدوار، حتى أرى أين موقعي في هذا الفضاء المسرحي، وبعد ذلك أعمل، حتى وأنا أقوم في بروفات القراءة الأولية، أتحاور مع المخرج والممثلين، لكن



بطبيعة الحال فأنا كممثل من واجبي أن أتبع تعليمات المخرج، وخصوصا تنفيذ جميع تعليماته الإخراجية بكل أمانة. وعقب ذلك تجيء مرحلة الإبداع، والمتمحورة في تجسيد الشخصية على خشبة المسرح.

■ هلا أوضحت طبيعة هذه المرحلة؟

- في هذه المرحلة بالذات، تجيء أهمي الخبرة والتجربة، وأيضا المعرفة المجتمعية، بمعنى أنه إذا كانت المسرحية تتحدث عن مجتمع اليوم، فأنا أعطي وقتا كافيا للحديث مع الشخصيات التي لها علاقة بالحكاية أو بالموضوع الذي تتحدث عنه، فإذا كانت هذه الشخوص شعبية، من حيث ظهورها في النصوص، أحاول أن ألتقي مع أناس شبيهة بها في أرض الواقع، لعيش حالات من أجوائها، وأكتسب بعض المفردات الهامة من لسانها المنطوق، ومن ثم أحمل كل ما التقطه معي إلى خشبة المسرح وأحاول تجسيد بعض الملامح الحقيقية وإضفاء اللون والطعم على الشخصية المتوخى تقديمها، وكل ذلك يجيء في سياق التعاون مع المخرج ووجهة نظره وتصوره للشخصية، والعلاقة بين الشخصية وباقي الشخوص الأخرى والتي يطرحها الممثلون الآخرون.

كما ويسبق ذلك بروفات لتحليل النص ومعنى الكلمات والجمل والمعاني المستترة وراء هذه الجمل، عند ذلك، أستطيع توظيف هذه التحليلات والتقييمات، في بناء الشخصية وردود أفعالها، ويجيء ما تم طرحه سابقا وفق سياق ما تعلمناه من نظريات لمدارس التمثيل، ولكن تنفيذ كل ذلك بحاجة إلى خبرة طويلة للسيطرة على النظرية والتطبيق، وذلك أننا نستطيع كتابة المجلدات عن كيفية التعامل مع دوز من الأدوار، ولكن بدون الموهبة والخبرة لا تستطيع أن تكون مبدعا على خشبة المسرح.

■ وبالنسبة لك كمخرج؟ كيف تتعامل مع الممثل، من حيث أي سلطة تسود أثناء العمل، هل هي سلطة المخرج أم الممثل، وخصوصا إذا كان الأخير نجما؟ ومن جهة أخرى تعاملك مع المؤلف، هل تدع صياغاته الأدبية هي التي تسود؟ أم أن هناك صياغة أخرى لهذه المسألة، بالنسبة لك؟

- في البداية، أؤكد على مقولة أن المسرح عمل جماعي، وليس عملا فرديا، بمعنى أنه يجب أن يتألق الجميع سواء كان ممثلا، أوكاتبا، أوتقنيا، حتى نستطيع إيصال موضوع المسرحية إلى الجمهور، فأنا كمخرج، تبدأ خطواتي في تناول النص المتوافر بين يدي، فإذا وجدت بأن هناك علاقة حميمة تربطني بهذا النص، من حيث أنني أستطيع إضافة معطيات خاصة بي. عندها أبدأ في العمل، فأبحث عن أبسط الطرق لتقديم هذا النص على خشبة المسرح، فإذا أتتني الفكرة المناسبة، فأتوجه إلى كاتب النص إذا كان موجودا وأتناقش معه وأحاوره وأطرح عليه فكرتي في تقديم هذا النص وأطلب منه إجراء بعض التغييرات إذا وجدت بأن هناك ضرورة لذلك.

■ هل تحدثت لنا باختصار عن مسرح القصبة الفلسطيني، بصفتك أحد المؤسسين الأساسيين له، ومديرا حاليا له؟

- إن مسرح وسينماتك القصبة، مؤسسة ثقافية فلسطينية غير حكومية متخصصة، تأسس في العام 1970 في القدس، ويعمل المسرح على تفعيل الحياة الثقافية في فلسطين من خلال إنتاج أعمال مسرحية، واستضافة عروض وأعمال فنية وعرض أفلام سينمائية، وتنظيم برامج ونشاطات ودورات ثقافية وتعليمية في الحقول الفنية المختلفة، ويستهدف المسرح في عمله شرائح المجتمع المختلفة.

■ ما هي أهم الأهداف التي يسعى مسرحكم إلى تحقيقها؟

- تفعيل الحركة الثقافية الفلسطينية بشكل عام، والمسرحية بشكل خاص، وتعميق التواصل والتبادل الثقافي، سواء المحلي أوالعربي أوالعالمي، وتوفير المكان الملائم للفنانين لتقديم أعمالهم الإبداعية، والعمل على تطوير القدرات البشرية، في مجال الثقافة والفنون، والعمل على تعريف الطفل الفلسطيني بالحقول الفنية المختلفة.

■ ما هي الأعمال المشتركة لمسرحكم، مع المسارح، والمؤسسات الدولية؟

- إن مساهمة القصبة في الحركة المسرحية العالمية، تبرز بشكل واضح ليس فقط من خلال الأعمال المشتركة، مع عدد من الشركاء العالميين، من مسارح وفنانين، وإنما أيضا من خلال المشاركة في برامج التبادل وورشات العمل، ويمكن سرد أهم الإنتاجات المشتركة التي حققتها القصبة، مع مسرح بريتكست في باريس، لجهة الإنتاج والعرض وهي مسرحية «ساكووفانزيتي» لـ «أرمون جاتي»، ومع المسرح الوطني الأندلسي في اسبانيا، مسرحية «نبع العسل» لـ «لوبيه دي فيغا» وبالتعاون مع المركز الثقافي الفرنسي في القدس، تم إنتاج مسرحية «أوبرا كارمن» بالعربية وقدمت في عدد من المدن الفلسطينية، وبالتعاون مع المركز الثقافي البريطاني في القدس تم عقد ورشة كتابة مسرحية مع المسرح الملكي في لندن، وبالتعاون مع المسرح الملكي في لندن، ومؤسسة عبد المحسن القطان في رام الله والمجلس الثقافي البريطاني تم إنتاج مسرحية «مش ع رمانة».

«المهرج»، من كتابته، وإخراج مكرم خوري، في العام 1999، «العذراء والموت»، من كتابته وإعداده وإخراجه، في العام 1998، «الزير سالم»، من كتابته، وإخراج المغربي محمد خميس، في العام 2000، وشارك في إعداد كل من مسرحية: «باب الشمس» من إخراج نجيب جلال، في العام 2000، «ع رمانة»، من إخراج الإنجليزي روفوس، في العام 2001، «اضبطو ا الساعات» من إخراج نجيب غلال، وللأطفال: معدا ومخرجا لـ «مغامرات خضرة»، في العام 2003، و«ابتسم انت فلسطيني» والمأخوذة عن مسرحية بذات الإسم ليحيى جابر، والمشاركة في (30) سهرة مسرحية منوعة، كعرض «قصص تحت الاحتلال» الذي شارك ضمن فعاليات مهرجان دمشق المسرحي في دورته الـ (12).



تيمات القص
عند الشاعر إي



الشاعر إياد البلعاوي شاعر تجريبي شاب استطاع عبر مجموعته الأولى هذه «ما يشبه الضحك» أن يشكّل لنفسه تجربة شعرية خاصة وقصيدة ذات عالم واحد/ متعدد، واحدٌ في مضمونه، متعددٌ في لغته وصوره، لكن هذا لا يمنع من أن تتقاطع تجربته الشعرية مع تجارب الآخرين لتنصهر في بوتقة جمعية واحدة جوهرها التجريب في الشعر الفلسطيني خاصةً (والعربي عموماً). وذلك من أجل قصيدة فلسطينية (وبالتالي عربية) جديدة لا تقلد الدرويشيين ولا حتى تتمرد عليهم بل ولا تتجاهلهم - فالمعرفة ديدنهم - إنهم فتية آمنوا بالتجريب فلتزدهم الثقافة هدى.

نأتي الآن إلى باب القصيد وهو الثيمات الشعرية - في الشكل والمضمون - التي تشكل عالم شاعرنا وأبدأ بجدلية الحب/ الموت، والحب والموت من المفردات/ الأفكار المتكررة في قصائد شاعرنا ولا مجال هنا لتقصي أشكال ظهورهما. لكن ما يهمنا هنا هو اقترانهما معاً في أكثر من قصيدة. وقد نظر المفكر الفرنسي الشهير جورج باتاي لعلاقة الأيروسية بالموت، احتذاءً بفرويد الذي تكلم عن غريزة الحياة (الأيروس) مقابل غريزة الموت (الثاناتوس)، ونبدأ باستشهاد مزدوج، حيث يقول البلعاوي في قصيدته «الرسالة الأخيرة قبل لا شيء»:

«موعودان بالموتِ عشقاً... ولا ضجيج
لا ينالُ الموتُ روحَ العاشقينْ»

ويقول ايضا في قصيدته «مسألة مبدأ»:

«وأعترف بالجوع العاطفي الذي يسكنني، وبرغبتي في الموت عشقا...»

ويقول في قصيدة «مرور في عنق الصحو»:

«النستولوجيا والموت... سمتانِ للعاشقينْ»

وفي مجموعته يقترح (صلاة الحب) في «أسئلة بلا أسئلة» مقابل (صلاة الدخان) في «أصوات المحطة». والدخان رمز للموت عموما وفي وضعنا الفلسطيني الخاص حين يخرج من فوهة محتل .بل إن لونه الأسود يكفي رمزا للحداد.

وهذه الجدلية هي التي جعلت المخاطب/الآخر في أغلب قصائد شاعرنا هو الأنثى الحبيبة التي يقرن نفسه بها في أكثر من قصيدة.

يقول في قصيدته «مسألة مبدأ»:

«أنا وأنتِ لا تشكلنا الحكايا...»

أنثاه هنا تشاركه لا انتماءه ورفضه لواقعه و تمرده عليه.

يقول في «مرور في عنق الصحو»:

«أنا وهي شارعان في مدنِ السرابْ»

هنا تشاركه احباطاته ومراراته في واقعنا المهزوم.

ويجد شاعرنا خلاصه من الموت والدمار حوله في الحب، يقول في

يدة..
اد البلعاوي



علي أبو خطاب

خاتمة قصيدته «هكذا»:

«... ونعيد نكهة الحب إلى شوارعنا المدمرة وبيوتنا المهجورة السكان

خذي يديَّ إليك

صار الكون نقياً مثل هذا الحب..»

في قصيدته «مرور في عنق الصحو» يتسع مفهوم الأنثى لديه ليشمل القصيدة/ الأنثى وعشتار أيضاً السيدة المطلقة:

«تراني الآن تائهاً بين القصيدةِ الأنثى والأنثى القصيدةْ

أروي تفاصيل الحكايةِ إلى سيدتي عشتارْ»

إن القصيدة تشكل لديه معادلاً موضوعياً - وربما عوضاً - عن الأنثى الحبيبة التي حفزته على الكتابة، بل هو تائه لا يدري فربما قادته القصيدة نحو الأنثى. البلعاوي أيضاً يريد أن يكتب قصيدة/ أنثى مقابل قصيدة/ الذكر السائدة، واجتلاب عشتار هنا وأسطورتها تذكير للقارئ - إن قرأ - بعشتار الإلهة/ الأم التي كانت تمثل الأرض في عصر ما قبل التاريخ الذكوري وكانت ذات سيادة مطلقة قبل الانقلاب الذكوري وبزوغ الآلهة/ الآباء الذكور. بل - عن وعي أو لا وعي - يقوم البلعاوي لذلك باستحضار عقدة أوديب ويقتل الأب/ الإله حيث يقول في نهاية قصيدته «وقتٌ للنزيف/ وقتٌ للبكاء»:

«حافياً وحده من الروح... وهم يطاردون

الأرواح في حديقة الإله القتيل، وكان أنهم يجيدون

البكاء، وأنكِ تجيدين الصمت... والانتظار..»

هل نتطرف في التأويل ونقول أن الرجال هنا يجيدون البكاء على حقوق المرأة الضائعة بينهم مقابل ممارسة أغلب الإناث الصمت حيال ذلك والانتظار سواء السلبي أو الإيجابي.

كما وتستهوي المفارقة شاعرنا ففي «أسئلة بلا أسئلة» يقول:

«في الصيف الماضي سأسرقُ قبلةً من دفاترِ جارتي»

نجد هنا تقنية اخرى محببة لدى الشاعر استخدمها في نصه الأول «مزامير الوداع..بوح النهاية» وهي ما أسميه «تداخل أزمنة» أو «انقلاب الزمن»

نعود للمفارقة فنجدها تباعاً في عناوين ثلاث قصائد متتالية هي «أسئلة بلا أسئلة»، «2 في 1» و«نصوص بيضاء ورق أسود» كما نجدها في ثنايا هذه القصائد، يقول مثلاً في قصيدة «2 في 1»:

«متفقان في كلٍ.. كلٍ.. كلِ شيءٍ

مختلفان في الميعاد.......»

كما يقول في «نصوص بيضاء ورق أسود»:

«الكفر بالأشياء يوازي تماما

إيماننا العميق بها»

وبعدها بثلاثة سطور شعرية يقول:

«أقنعها أن الخطيئة الكبرى

هي البقاء بلا خطيئة»

هل تقودنا الكلمة الأخيرة «خطيئة» إلى ثيمة أخرى من ثيمات قصيدته؟ أجيب: لقد تكررت هذه الكلمة خمس مرات فقط في مجموعته. أربع مرات منها في قصيدة واحدة هي «نصوص بيضاء ورق أسود» التي يمكن أن نسميها قصيدة





«الخطيئة» .ليس فقط لعدد الألفاظ الأربع بل لألفاظ أخرى أيضاً هي: حرام، ممنوع، عيب و ذنوب والتي تدور في فلك الخطيئة. بالإضافة لذلك كلنا يعرف أن مفهوم «الخطيئة» يلعب دوراً كبيراً في الديانة المسيحية التي نجد الشاعر يتأثر بها في أكثر من موضع، بل إنه في نفس قصيدة «الخطيئة» يتحدث عن السيدة العذراء حيث يقول:

«... تخبئ السيدة العذراء في رأسها بلورة المعرفة..»

قد تكون هذه المعرفة هي الخطيئة التي يقول عنها في نفس القصيدة:

«...... أحترم قوانين الخطيئة ولا أعرفها ...»

وفي نفس القصيدة يتحدث عن التبشير (ربما يقصد به المعرفة) حيث يقول:

«... والفكرة الناضجة يطاردها سواد يحارب حالة التبشير..»

في قصيدته القرآنية «في رنين اللهفة» يورد صراحة اسم المسيح. وفي قصيدته «2 في 1» يورد معاً كلمتي التعمد والصليب. كما يتحدث عن التعمد في قصيدة «أسئلة بلا أسئلة» التي تسبقها. ويتحدث عن «البشارة» كذلك في قصيدته ما قبل الأخيرة «نضوج البوح»:

«... البشارةُ عبرتْ فراغَ التلصص...»

ربما البشارة هنا هي المعرفة التي يتلصص عليها الشاعر ليحظى بقبس منها.

من المفردات/ الأفكار التي تتكرر عند البلعاوي وتحتاج لاستفاضات نقدية: الحب والموت (وجدليتهما)، الروح والجسد (وجدليتهما)، الضوء، الوقت، الصمت، الغبار، المرايا، الزبد، النص، اللغة، ضباب، والبحر أيضاً. وكيف لا وغزة لا تملك في حصارها الحالي – في انتفاضة الأقصى – متنفسا سوى البحر؟ وذكر البحر في مواضع كثيرة، كما ترد كذلك مفردات من عالم البحر مثل إبحار، المراكب، المبحرين، طحلب، رسوت و موانئ. الصلاة (وطقوسها) تتكرر أيضا حيث إن مفردة/مفهوم مثل الصلاة لا تتكرر حرفيا فقط بل ترد ايضا في مجموعته عبر أفعال الصلاة والسجود. وهذا له علاقة دينية بالشكل القرآني حيث يرقم آياته الشعرية والمخاطب في النص هو الله . . والشكل في حد ذاته قديم جديد، بل إن صاحب هذه السطور، جربه قبل سنوات، لكن يحسب له فضل البعث والجرأة. احد هواجس الشاعر المتكررة أيضا (الذكرى والذاكرة) كأنه يتناص مع نوستالجيا الاطلال .يقول في «لا عبث»:

«يلعق الصحو زبد الذكريات الطازجة»

ذكريات الشاعر الطازجة تلح عليه دوما في صحوه .لكنها ليست دوما حلوة .أحيانا تكون عادية.يقول في «لا تمت»:

«ذكراك لا حلوة الطعم لا مرة...»

وأحيانا تكون ممزوجة بالألم.يقول في «نضوج البوح»:

«وحيداً أشاطرني فتاتَ الروح...
وخبزَ الآهِ...
مع حساءٍ من الدمعِ والذكرى...»

ولا تأتي هذه الذكريات موحدة دوما بل قد تأتي مبعثرة تعصف بها ريح الواقع. ففي«الرسالة الأخيرة قبل لا شيء» يقول:

«تجمعُ الريحُ ما تبقّى من الذكرى..»

كما وتشاركه حبيبته كل شئ من فرح وحزن وغضب وموت كذلك تشاركه تمزق الذكرى.. يقول في «نصوص بيضاء ورق أسود»:

«ذكرانا ممزقة المرايا»

تزداد أهمية الماضي/ الذكرى عند شاعرنا احيانا لحد التساؤل إن كان العمر تابعا لها، فيقول في «مرور في عنق الصحو»:

«هل العمرُ شرفةٌ على الذكرى...؟»

كما ترد لديه صور ومفردة (الفراق) الذي يسبق الذكرى طبعا: حتى انه يخصص في «أسئلة أخيرة» سؤالين للفراق هما «سؤال الفراق» و«سؤال الفراق مرة أخرى» بعده مباشرة.

وثمة سؤال اخر في نفس القصيدة ذو علاقة، هو «سؤال الغياب» وهذا الحضور يستدعي لديه مفردات مثل (الرحيل،الرحلة، يرحل والسفر). ولا يكفيه ذلك فيذكر الغجري(الراحل دوما كالبدوي الواقف على الاطلال) في موضعين. فيقول في «الرسالة الاخيرة قبل لا شيء»:

«سأحملُ معطفَ الغجريّ.. وأمضي»

لكن هذا لا يعني انه حسم امره بالرحيل لانه يعود ويقول في «لا تمت»:



ـايها الغجري... لا ترتحل»

يحاول أن يكون الشاعر تجريبياً سواء على مستوى الشكل أو المضمون، فللتشكيل البصري دوره في القصيدة حيث يصبح الترقيم بل والبياض – الذي سميته في مقالتي عن مجموعة الشاعر محمد حسيب القاضي «السدى قطرة قطرة» (الترقيم الخفي) – هما لغة أيضاً. ويكفينا مثلاً قصيدة «سيرة ذاتية» التي تحتوي على مفارقة أيضاً. ونوردها كلها لقصرها:

... ولكن لم يولد الضوء

أجنتك

يولد الضوء»

النقطة(.) بحد ذاتها تقول شيئا. والعلامة(/) من العلامات الترقيمية المستحدثة نوعا ما في النص الأدبي والتي استخدمها شاعرنا. ومن وسائل التجريب المحببة لديه أيضاً ما أسميه «القصيدة البوليفونية أو الدرامية» التي تحتوي على عدة أصوات وأوضح مثال عليها طبعاً قصيدته «أصوات المحطة». والبوليفونية تظهر أيضاً بشكل واضح في باقي المجموعة حيث توضحها الشرطة «–» التي تسبق الصوت الدخيل، كما تستهوي ما أسميه «القصيدة الصوتية» صاحبنا . وأوضح مثال عليها أيضاً قصيدته «أصوات المحطة»، حيث يقول:

«صوت أول:

تك... تك... تك

يقذف الطفل انتصاره إلى الدخان»

هنا نسمع صوت حجارة الطفل الفلسطيني التي يلقيها على المحتل .يقول في نفس القصيدة:

«صوت ثاني:

تِك... تِك... تِك

وإذا مضينا يذبح الصدرُ صلاة الدخان»

هنا نسمع صوت الرصاص الذي يذبح الأطفال. ثم يقول في نفس القصيدة أيضا:

«صوت ثالث:

بي... بي... بي

كي تجلسي قربي..!»

هل الصوت هنا لسيارات الإسعاف بعد مشاهد القتل؟ وهل ذكر حبيبته هنا لاقتران الحب بالموت عنده كما أسلفنا؟ إن البلعاوي لم يجد سوى القصيدة الصوتية لتكون بالصوت – مع صوره الشعرية – مشهداً فلسطينياً يومياً. إن النص هنا يجنح نحو فنون أخرى كالسينما والتلفاز والتمثيل عموماً.

كما وإن التشظي – الذي أصبح تقنية ما بعد حداثية معروفة – طال أيضاً نص شاعرنا حيث نجده في نفس القصيدة «أصوات المحطة» والتي ربما هي القصيدة الأكثر تجريبية في مجموعته. وتليها طبعاً قصيدته القرآنية «في رنين اللهفة»، يقول البلعاوي:

« تأخذني الرحلة في مساربها

شرخا

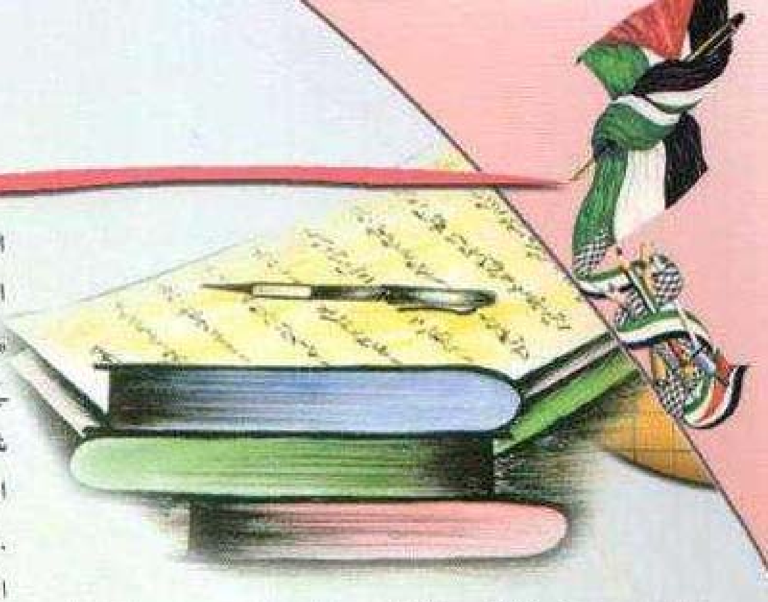
إن الكلمة المتشظية هنا هي – وبشكل ملائم تماماً – «شرخا». إن الشاعر نفسه مشروخ فجاء التشظي كمعادل موضوعي ورد فعل طبيعي، ولم يكن هذا التشظي قد ظهر أو استفحل عند شاعر التفعيلة والحداثة الذي عاصر ذروة الشعارات الناصرية والأنا القومية، لكن شاعر ما بعد الحداثة الشعرية – شاعر النكسة حتى سقوط بغداد – هو من عاش هذا التشظي الذي انتشر كالجذام في نصوصه. يقول الشاعر في قصيدته «أسئلة بلا أسئلة»:

« تطرحني على التشظي أسئلتي»

يريد الشاعر أن يكون له ألفاظه الخاصة في معجمه الشعري وذلك من خلال ثلاث مداخل. الأول هو استخدامه لما أسميه «بالألفاظ العصرية» مثل يبرمجن– وهو يدرس الحاسوب بالجامعة– والأسفلت وأعمدة الكهرباء والتي تتقاطع مع ألفاظ الواقع السياسي «ألفاظ الموت» مثل الأباتشي، المركفا، التحليل السياسي.. الخ. والمدخل الثاني هو استخدامه «للألفاظ العامية» مثل لطعة، يتشعلق، بترينا وستركن. والمدخل الأخير هو استخدامه «للألفاظ المشتقة»، حيث يحاول اشتقاق ألفاظه الخاصة مثل: يوقت و يهيكل.

الواقع الاجتماعي والسياسي يطغى على عالم البلعاوي الشعري بمفرداته وصوره. في «الرسالة الأخيرة قبل لا شيء» يتحدث عن (المنفى، الشهداء، القصف وموت) وفي «مضى





يومان» يورد ذكر (المخيم، البارود، القتلى، الشهداء، الطائرات، الحاجز وغربتي) وفي «عريّ» يذكر (المخيم). وفي «الأعمار متروكة على الأسفلت» يتحدث عن (الشهداء، مكعبات الأسمنت، البنادق، الطائرات، الرصاص، التحليل السياسي، الشظايا وطلقة)، وفي «أصوات المحطة» يتحدث عن (يقصف، الدخان، الشوارع وطلقتين)، ويذكر (الحواجز) في «لا عبث»، ويذكر (شهيد، بارود، دم والحدود) في «مسألة مبدأ»، ويذكر في قصيدته «طفلٌ يمر قرب حدود رفح» (البرج وحدود رفح). وللعلم فإن شاعرنا من رفح التي تعاني اجتياح متواصل لمتاخمتها الحدود. ويذكر (الحواجز، المخيم، أبراج المراقبة، حاكورة، شوارعنا المدمرة وبيوتنا المهجورة السكان) في «هكذا»، وفي قصيدة «أسئلة بلا أسئلة» يتحدث عن (الأباتشي، المركفا، خيمة، المخيم، الحاجز، الشهداء، الاجتياح، الجندي، حاجز التفاح والدم)، وفي «نضوج البوح» يتحدث عن (الملاجئ والطائرات) وأخيراً في «أسئلة أخيرة» يتحدث عن (الشهداء ودمائهم). وحتى تكتمل الصورة أقول لقد كتبت هذه الدراسة في أجواء مدفعية المحتل.

يمكن أن نقسم قصائد الشاعر في مجموعته هذه - حسب عناوينها - إلى سبع أنواع، الأول هو «قصائد الموت» التي تتمثل في «لا تمت»، «طفل يمر قرب حدود رفح»، «وقتٌ للنزيف/وقتٌ للبكاء» و«الأعمار متروكة على الأسفلت» وربما المقصود بها أعمار الشهداء. والنوع الثاني هو «قصائد الزمن أو الوقت» وتتمثل في «وقتٌ للنزيف/ وقتٌ للبكاء»، «مضى يومان»، «صيف»، «الأعمار متروكة على الأسفلت»، و«سيرة ذاتية». والثالث هو «قصائد البوح» وهي «بوح ناصية»، «بوح الصدمة»، و«نضوج البوح». والرابع هو «قصائد الأسئلة» وهي «إيقاع هش يكون الأسئلة»، «أسئلة بلا أسئلة»، و«أسئلة أخيرة». والخامس هو «قصائد لا النافية» المتمثلة في «لا عبث، لا شيء يعنيني»، «الرسالة الأخيرة قبل لا شيء» و«أسئلة بلا أسئلة». والسادس هو «قصائد الصوت» وهي «إيقاع هش يكون الأسئلة»، «أصوات المحطة» و«في رنين اللهفة». والسابع هو «قصائد المكان» المتمثلة في «طريق»، «أسفلت»، «طفلٌ يمر قرب حدود رفح»، «بوح ناصية»، «أصوات المحطة» و«مرور في عنق الصحو».

شاعرنا لا منتمي ازمته وقائع العروبة وهزائمها وتقاليدها وكبتها السياسي حتى انه لم يعد يؤمن بالحب في أحد سوداوياته الشعرية. يقول في «مسألة مبدأ» -وللعنوان دلالته - والتي أسميها «قصيدة اللامنتمي النرجسي»:

«... ألغيت كل حكايات العشق من
قاموس معرفتي، القبائل العربية لا أنتمي لها
ولا أحب الخيام أو القيود....»

وتزداد بشاعة العالم امامه حتى انه يريد الخروج من جلده العربي وتزداد عدميته لدرجة التخلي عن حلمه:

«وأغير التكوين في جسدي، متخليا عني وعن فارس
صغير في السادسة من عمره، متخليا عن فرسي وأميرة
الحلم النقيّ..»

إنه يرفض شرقه بضباب عاداته وظلمه للمرأة فيلعنه ويدوس وجهه الشرقي:

«هذه الأقطار في الشرق ألعنها.... وأدوس وجهي
مرتين في الصباح..»
«...راهناً ضباب الشرق عن كفني...»
«... فلا تكوني شرقية في
الحب»

اما نرجسيته فتتبدى في قوله:

«وأصلي على نفسي في النص..»

وقوله:

«هذه الأرض لي...»

وكذلك قوله:

«أنا وأنت لا تشكلنا الحكايا..»

وأخيرا قوله:

«لا أرغب في المشي عاريا من الصفو والكبرياء....»

وتتكرر كلمة «أنا» النرجسية في «مرور في عنق الصحو» لكنها أنا مشبعة بالهزيمة الوجودية والسياسية:

«أنا فيك/ في تيهٍ وضياعٍ
وضبابٌ في احتمال»



«أنا وهي شارعان في مدنِ السرابِ»

«... أنا.. شجرُ الآهِ ولغةُ الوجعِ بنتظراتي

وانّهُ الجوعِ يسحبني إلى الورقةْ

عارياً من الأفكارِ مُغبرّ الخيالْ»

ما نجده هنا هو أحد خصائص الشعر ما بعد الحداثي العربي الذي امتد من مجلة شعر وبداية النص المفتوح (متمثلا في الشعر الحر وقصيدة النثر) حتى الآن ببزوغ جماعة «تجريب» وإعلانها «الحداثة الجديدة»تمييزا عن الحداثة الشعرية الأولى التي ظهرت مع شعر التفعيلة. هذه الخصيصة هي «شعر الذات المنكسرة» كما يسميها كمال أبوديب أو «خفوت النبرة الشعرية» كما يسميها محمد حسيب القاضي.لقد خفتت نبرة التعالي الشعري – خاصة السياسي– عند شاعرنا المابعدحداثي كموازاة للخفوت القومي منذ نكسة 1967حتى نكسة 2003 وما بينهما. ويقترن هذا الخفوت بالغنائية /الانشادية الخافتة التي يمتاز بها البلعاوي. إن في بعض الشعر الحر للما بعد حداثيين وقصائدهم النثرية ««غنائية اللاوزن او اللا تفعيلة». ان الإنشاد هنا عماده الكلمات والصور – اسمية «موسيقى الصورة» – وليس التفعيلة. كما نعود مرة أخرى في الاستشهادات الأخيرة لواقعه المؤلم الأسود وذاته السوداوية حسب المصطلح النفسي. يقول في «نصوص بيضاء ورق اسود» ويا للسخرية فهي ذاتها التي أسميتها «قصيدة الخطيئةش:

«طغي السواد...»

في الواقع ليس هنالك ظل أسود

العتمة تطلي بياض الروح»

وحتى لا يبدو ظالم لمجتمعه يصرح ببعض اسباب وجعه:

«تعصرنا عباراتٌ مكررةٌ:

- حرامٌ

- ممنوعٌ

- عيبٌ

تقطننا الأرض خارجها

وتشوه الغربان ألحان البدايات»

ثم يعترف بعد ذلك مباشرة:

«مثقلين بالهزيمة

ذكرانا ممزقة المرايا»

إن اناه هنا جمعية فتتبدى ثيمة أخرى هي «جدلية الذات/العام» ذات العلاقة بواقعه السياسي والاجتماعي الذي تحدثنا عنه سابقا.

النرجسية فرض على المبدع – وليس الغرور – لذا لا ينكر البلعاوي نرجسيته رغم انه يتنصل منها أحيانا. ربما ذلك بدافع من الواقع المهزوم. يقول في قصيدته «مسألة مبدأ»:

«... لا أبطال يجسدون الصيف في لغتي.. وقيثارة المجد لا تعنيني كثيرا...»

ثم يعود بعد قليل فيتخذ موقفا وسطا:

«... لم أغزُ هذا الكون ولم أعش سرابا

على هامش الضوء العفن..»

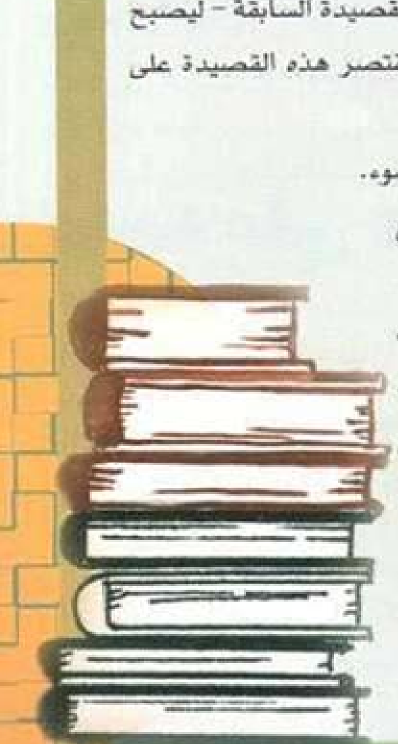
إنه هنا يعترف انه ليس بالبطل لكنه أيضا لس نكرة وسرابا.لقد حقق شيئا – ربما كثيرا – لذاته. وأول ما يظهر هذا الاعتدال في «مبدأ» – لاحظ التشابه مع عنوان القصيدة السابقة – ليصبح شعاره الذي يقدم به مجموعته .وتقتصر هذه القصيدة على عبارتين :

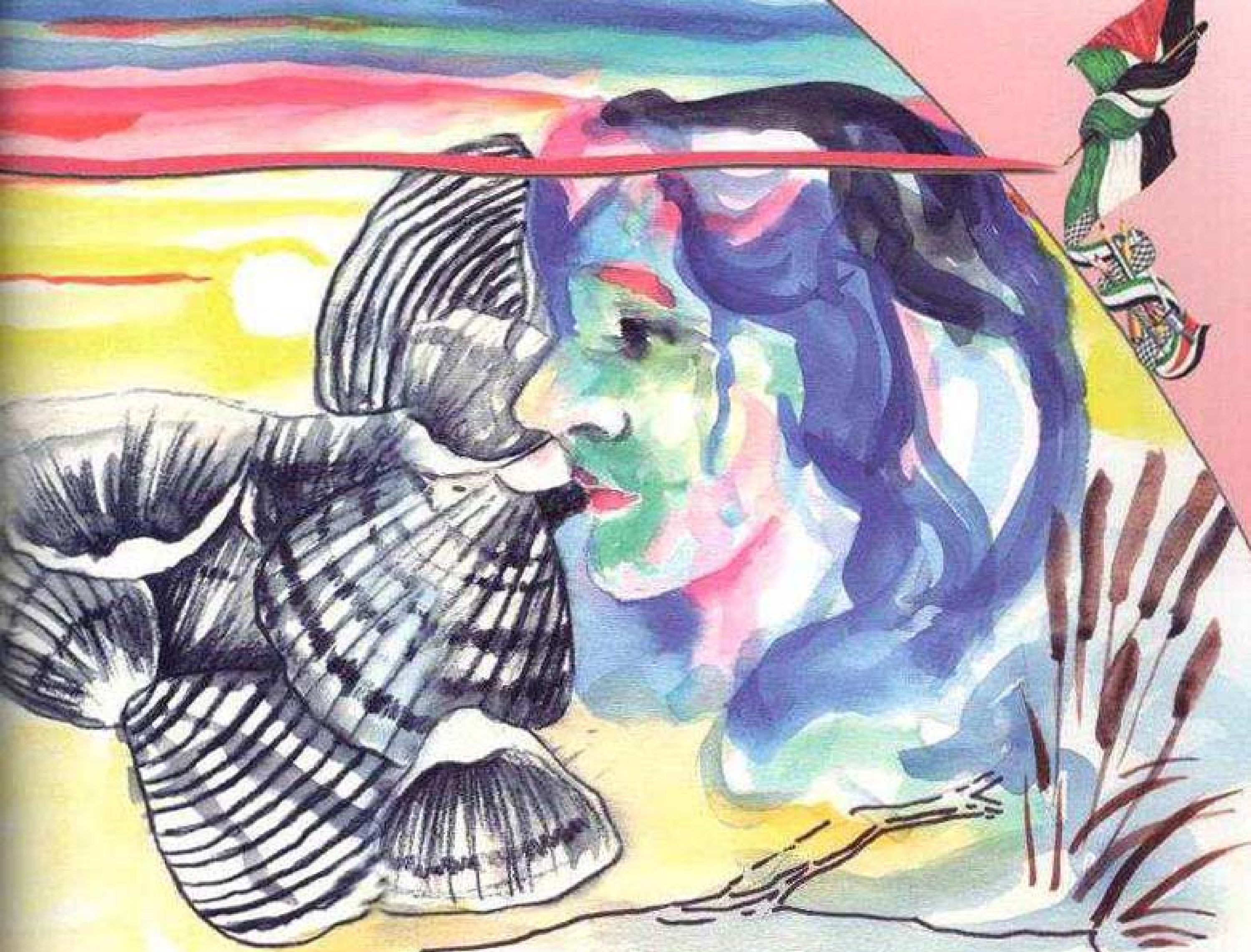
« لا أعيش في الظل. وأكره سطوة الضوء.

وكما بدأ مجموعته بالتواضع والاعتدال ينهيها ايضا بذلك. في «السؤال الأخير «من «أسئلة أخيرة» حيث يتساءل – أو ربما يشكك لنزوعه العدمي احيانا – في قدرة قوله على تحقيق الفعل:

«ليس في جعبة الحرف شيء...

فهل لدي قمح لأزرع الفرح على باب القيامة...؟»





محمد علي طه من القصة القصيرة إلى الرواية

د.إبراهيم خليل

محمد علي طه هو أحد كتاب القصة القصيرة في فلسطين المحتلة. وقد صدرت له عن دار الشروق في عمان رواية في منتي صفحة من القطع المتوسط بعنوان «سيرة بني بلوط»، ومجموعة قصصية بعنوان «بير الصفا».. بعد أن أصدر مجموعات قصصية أذكر منها: لكي تشرق الشمس (1964) وسلاما وتحية (1969) وجسرٌ على النهر الحزين (1974) وعائد الميعاري(1978) ووردة لعيني حفيظة (1990) ويكون في الزمن الآتي (1998) وهذه الرواية (سيرة بني بلوط) هي الأولى التي تصدر للكاتب خارج الوطن المحتل (دار الشروق، عمان 2004) وهي تروي اعتمادا على أجواء قرية فلسطينية اسمها كفر الزعتر مأساة فلسطين وما تخللها من حكايات تتقطع لها نياط القلوب وتشيب لهولها صغار الولدان.



محمد علي طه هو أحد كتاب القصة القصيرة في فلسطين المحتلة. وقد صدرت له عن دار الشروق في عمان رواية في مئتي صفحة من القطع المتوسط بعنوان «سيرة بني بلوط»، ومجموعة قصصية بعنوان «بير الصفا»، بعد أن أصدر مجموعات قصصية أذكر منها: لكي تشرق الشمس (1964) وسلاما وتحية (1969) وجسرٌ على النهر الحزين (1974) وعائد الميعاري (1978) ووردة لعيني حفيظة (1990) ويكون في الزمن الآتي (1998) وهذه الرواية (سيرة بني بلوط) هي الأولى التي تصدر للكاتب خارج الوطن المحتل (دار الشروق، عمان 2004) وهي تروي اعتمادا على أجواء قرية فلسطينية اسمها كفر الزعتر مأساة فلسطين وما تخللها من حكايات تتقطّع لها نياط القلوب وتشيب لهولها صغار الولدان.

بدأت الحكاية بوفاة مصطفى بلوط احد رجال كفر الزعتر، وقد حدثت الوفاة في ظروف طبيعية في يوم من أيام سنة 1981 وكان قد بلغ السبعين من عمره وله عدة أولاد، إناثا وذكوراً، ولم يترك لهم شيئا من ميراث يختلف حوله الوارثون سوى جرّة ولهذه الجرة حكاية طويلة غريبة يرويها لنا أحد الأبناء وهو الراوي.

فذات يوم أبصر الصبي الجرة وأراد العبث بها فنهرته الأم ونهره الأب الذي انتزعها من مكانها وأخفاها في المكان الذي يحتفظ فيه عادةً بالمؤونة من سمسم وفاصولياء وبرغل وعدس وهو جزء من البيت يطلق عليه في القرية اسم السّدّة .وحين يكتشف الأب أن الصبي حاول العبث بالجرة وهي في السدة قرر أخذها من المنزل وإخفاءها في مكان ناءٍ، فاصطحب الصبي ومضيا خارج القرية وحفر حفرة في الأرض إلى جانب شجرة محددة بعلامات ودفن الجرّة . ثم عاد هو والصبي والحمار الذي ركباه إلى المنزل .وظل الصبي يحمل تذكار هذه الجرة إلى أن كانت نكبة عام 1948 عندما قرر الأب فجأة إعادة الجرة ثانية إلى البيت. وبعد وفاة الأب تجمع الأبناء من ذكور وإناث وأخبرتهم الأم بأن الأب الذي رحل لم يترك لهم عقارا ولا مالا نقدا وإنما ترك لهم إلى جانب السمعة الجيدة تلك الجرة التي أوصاها أن تعطيها لابنهما البكر: خليل .

وقد ظن الورثة اول الأمر أن في الجرة كنزا، وتذكر الراوي حكايات كثيرة سمعها عن أناس كانوا يحفرون اسسا لبناء منزل أو ترميمه فاكتشفوا جراراً ملأى بسبائك الذهب التي تعود إلى أيام العثمانيين . وعندما حاول الأبناء معرفة ما في الجرة فوجئوا بأنها لم تكنْ تنطوي إلا على مجموعة أوراق كتبت بخطّ غير واضح، تنم رداءته عن أن صاحبه لم يتجاوز الأمية إلا قليلاً .ومن هذه النقطة الزمنية بدأت الحكاية الأساسية في الرواية وهي حكاية مصطفى بلوط.

أنساب الأشراف

فقد كان الرجل قد كتب سيرته وسيرة أبيه التي لم تستغرق إلا صفحات قليلة من هاتيك الأوراق. وفي هذه المرحلة يختفي الراوي وهو ابن مصطفى ليقوم مصطفى نفسه برواية الحوادث من خلال مذكراته . وقد سمى أحد فصولها «أنساب الأشراف» وهو عنوان كتاب قديم للبلاذري أراد بذكره المؤلف أن يسخر من نسب البلوط ومن طريقته في تدوين سيرته وسيرة أبيه وجده . فعلى الرغم من تسميته لهم أشرافا إلا أن واقع الحال لا يحكم إلا بانهم كانوا من عامة الناس المسحوقين الذين يكادون لا يجدون ما يتبلغون به من طعام أو يحتسونه من شراب.

وبالمقارنة نجد أخلاق هذه الفئة وطيبتها وتضحياتها في أرقى الدرجات لا سيما إذا قورنت بمن يفوقونهم غنىً ومركزاً.



فالمختار، وكذلك الأفندي الذي حضر إلى القرية من حيث لا يدري أحد، وابتنى فيها قصرا وتزوج من نساء أربع، يمثلان طبقة من ذوي الجاه والثراء لا تبالي بهيمنة الإنجليز على البلاد ولا يحافظون على أعراضهم أو أعراض نسائهم، وربما كانوا أقرب إلى المارقين واللصوص منهم إلى أهالي الريف الحقيقيين.

وما أن يشب مصطفى بلوط عن الطوق حتى يعمل حرّاثا لدى الأفندي، ثم تقع إحدى زوجات الأفندي واسمها جوهرة في عشقه فتذلل له الطرق لمعاشرتها في غرفة نومها في أثناء غياب الأفندي لدى زوجاته الأخر، ومع هذا الحب يجد مصطفى بلوط أن حرفة الحراث - إلى جانب مرزوق - حرفة جيدة لكن الريح لا تجري بما تشتهي السفن .فقد شعر الأفندي بأن جوهرة تخونه مع الحرّاث فاختبأ في ركن من البيت حتى إذا حضر مصطفى في موعده واندس في فراش جوهرة قرع الباب في عنف فاضطرت لاخفائه في صيوان الملابس الذي لم يكن ليتسع لقامة مصطفى العملاقة فاهتدى الأفندي اليه بسرعة وهدده بالقتل إن لم يغادر القرية إلى المدينة.



وفي عكا عمل مصطفى في مصنع الكبريت . وفيه تعرف إلى مجموعة من الفدائيين الذين يقاومون الإنجليز ومنهم فهد وسرحان وآخرون . واشترك في دورة تثقيفية للثوار، وأقبل على قراءة المنشورات الثورية وأدبيات المقاومة وما هي إلا أشهر حتى أصبح مصطفى بلوط الذي كان بصعوبة يفك الخط، ثائرا مثقفا يقسم اليمين، ويتدرب على استخدام السلاح، ويشارك في عمليات قرب بلدة كفر الزّعتر، ويخطط لاغتيال حاكم عكا البريطاني وينجح في إصابته في كتفه.

وفي هذه الأثناء يتعرف مصطفى بلوط على قائد الثورة الذي كنّى عنه في مذكراته بالشيخ، ولعل المؤلف يشير بذلك الى الشيخ السعدي او القسام او اي شيخ آخر . ووقع ايضا في حب فتاة من القرية اسمها تميمة كانت تتنقل بين القرية وعكا لبيع منتجات اللبن، واستطاع أنْ يستميلها ويعدها بالزواج واستفاد منها ي تجنيد الشرطي عبدالكريم الذي قدم للثوار المساعدة غير مرة، فكان يبلغهم عن تحركات قادة الإنجليز، ومن امثلة ذلك حاكم عكا، فلولا معلومات عبد الكريم التي ارسلها سرا مع تميمة لما تمكن بلوط ورفاقه من إصابته.

ولم تكن سيرة مصطفى بلوط في نظر رفاقه الثوار سيرة عطرة على الدوام فقد تخللتها اخطاء بسبب تهوّره وانفراده بالرأي وتنفيذه القرارات التي يتخذها قبل المشورة، وقبل إقرارها من الخلايا الثورية مما اضطره مرارا لممارسة النقد الذاتي والإعتراف بالخطأ ولا سيما عندما جند الشرطي عبد الكريم، وحين اغتال الأفندي.

وأيا ما كان الأمر فإن مصطفى بلوط الذي تقدم لخطبة تميمة توقف عن كتابة مذكراته، وتدوين سيرته مع توقف القتال الذي تغلبت فيه عصابات صهيون على جيوش سبع دول عربية عام1948 ولم يشر في مذكراته إلى ما حل بقرية كفر الزّعتر، ولا أين لجأ أبناؤها إن كانوا تشرّدوا في الآفاق، مما يعني أن شهادة مصطفى بلوط الذي كان اغتيال الأفندي باعتقاده سيضع حداً للخيانة، شهادة على الحوادث التي ألمّت بفلسطين بين وعد بلفور، وقيام الكيان الإسرائيلي غير الشرعي.

الذاكرة الشعبية

وهذه الرواية لا تستمد قيمتها فيما نرى من الحوادث التي ترويها أو من لغة المقاومة التي تتخللها من حين لآخر، وإنما تنبع قيمتها الأدبية والفنية من أجواء القرية وما تعجّ به من تفاصيل الحياة اليومية، تلك التفاصيل التي تكاد تنسى في ضجيج الحياة المدينية الحديثة. فالكاتب يغتنم الفرصة بعد الأخرى ليروي لنا كيف يعيش المزارعون والفلاحون، وكيف يجنون الذرة البيضاء ويخبزون الكراديش ويحرثون الأرض ويزرعون الخضر والقمح والعدس، ويحضرون الماء من الينابيع ويقيمون الولائم في المناسبات، فالحياة الفولكلورية والذاكرة الشعبية هي مادة هذه الرواية ونسيجها اللغوي . أما مصطفى بلوط فهو شخصية روائية نمطية إلى حد ما فالباطل لا يأتيه من أمامه أو من خلفه فهو رجل القرية الذي استطاع أن يقهر الجنيّ، وهو معشوق المرأة، وهو يستطيع تصدر الخلية الفدائية مع أن قراراته هوجاء وغير مدروسة . وهو يلتقط الثقافة الثورية بسرعة حتى أنه يتحدث في إحدى جلساته عن نابليون وعن صراع الطبقات ومبدأ فائض القيمة، وكأنه لم يعد ذلك الصبي شبه الأمي الذي لم يدخل المدرسة في حياته قط.

كذلك الأفندي يمثل نموذجا نمطيا فاستعداده التام للتخلي





عن شرفه الرفيع، ومنزلته الاجتماعية، وتقربه من الإنجليز، ووشاياته بالثوار، ذلك كله لا يؤكد إلا حقيقة واحدة وهي أن المؤلف حرص حرصا شديدا على توزيع الأدوار بين أبطاله بحيث يؤدي كل منهم دورا واحدا لا يتعداه؛ فجوهرة مثلا، أو مرزوق، لا يغير أيّ منهما سلوكه او رأيه. والشخص الوحيد الذي رأينا فيه انقلابا عدل به عن النموذج الإيجابي الى السلبي هو (زايد) الذي تحول فجأة من مناضل شريف يدعو الآخرين لحمل السلاح في وجه الإنجليز إلى عميل لا يكتفي بدور الواشي وإنما يقوم بنفسه بالتحقيق مع المقاتلين، فهو يقول لمرزوق بعد أن القوا عليه القبض: «هذا الانكار لن يفيدك، وإن لم يعترف فمك فسوف أجعل جلدك يعترف ... وعندئذ ترشدنا إليهم» هذا الزايد تحول من ثائر إلى متعاون، ومن مجند للثورة إلى قامع لها ومن عدو للإنجليز إلى صديق.

المكان في الرواية

على أن للمكان في هذه الرواية طابعا خاصا يكاد يكون شخصية أخرى تؤدي دورا مهما فإلى جانب مصطفى بلوط، يتضح هذا الدور فيما أسبغه المؤلف من صفات على الحياة في القرية بجوانبها المتعددة . ففي الفقرة الآتية يرينا المؤلف جانبا من حياة الصبيان في القرى: «كنت أخرج مع شروق الشمس ابحث عن العصافير مثل اللامي والحلاج والحنيني والشحيتي والزرزور والسمان فإذا شاهدتها أغمر الفخ بالتراب قرب صخرة أو شجيرة تاركا طعام الطير في فم الفخ ينادي العصافير ..كنت أعرف ما يحبه كل عصفور من الطعام ..دودة الخرفيش او دودة الأرض أو صرصار التراب ... وكان فرحي كبيرا عندما اصطاد عصفورين أو ثلاثة أعود بها الى أمي لتطبخها لي . لحم العصفير هو اللحم الوحيد الذي كنت آكله إضافة إلى لحم الأضاحي».

ومثل هذه الفقرة كثير جدا في الرواية، وبعض ما ورد فيها يتألف من حكايات متداخلة عن الموتى والجان والعفاريت مما يذكرنا بأحاديث العامة وقصصهم عن المقابر وعن الأشخاص الذين يفقدون عقولهم، وعن آخرين منهم مصطفى بلوط الذي استطاع أن يتحدى الجان وأن يظفر بجائزة ويفوز برهان : «قال أحدهم: هاك منديلي ضعه على القبر وضع عليه حجرا صغيرا والصباح رباح...وهناك خطر لي خاطر شيطاني.. تسللت إلى بيتنا.. وتناولت حطة بيضاء وأسرعت إلى المقبرة ودخلت البوابة.. وجلست القرفصاء مختبئا وراء قبر الشيخ داود، وهو قبر عال يختلف عن جميع القبور». ومثل هذه المغامرة في ليل القبور تتكرر في الرواية بوجوه كثيرة، كذلك يلتفت المؤلف الى الليالي، والسهر حول النار في أيام البرد، وما يتخلل السهر من أحاديث لعلها تذكر بليالي الأنس في كفر الزعتر، والأفراح التي كانت تنتظم طبقا للأصول .

وتضم مجموعته بير الصفا بين غلافيها نحو ثمان وعشرين قصة تمثل في أكثرها أسلوب الكاتب الذي عهدناه منذ أربعين عاما في كتابة القصة، والقليل منها يمثل خروجا على ذلك الأسلوب إما بالاقتراب من التجريب والغرائب التي تقوم على استخدام أدوات جديدة في سرده للحكاية، وإما بالاقتراب مما يعرف بالقصة القصيرة جداً.

والمعروف أن لمحمد علي طه أسلوبا في كتابة القصة يعتمد على ثلاثة ثوابت لا يحيد عنها. الأول هو الحرص الشديد على الحكاية. فأقصوصته تقوم غالبا على حكاية طريفة مما يستمده الكاتب من حياته اليومية. وقد تصل الطرافة بها حد التماثل مع النكتة والنادرة واللمحة الذكية والخاطرة. والأمر الثابت الثاني هو عنايته المرتكزة على الشخصية. فشخصياته في الغالب من الشخصيات المهمّشة التي لا قيمة لها في الواقع الطبقي، وأكثرها من الفلاحين المعدمين أو من العمال الكادحين أو من صبية مشردين أو أطفال لم يكتمل لهم النضج بعد أو كبار يفكرون كتفكير الأطفال. والثابت الثالث الذي تقوم عليه القصة اللغة التي تقترب ببساطتها من الدارجة أو من محاكاة لغة الحوار اليومي. ولكي تكسب لغته هذه الصفة يسخو عليها بالكثير من الأمثال الشعبية أو الكنايات الدارجة أو المغامز والتوريات والألفاظ العامية التي لا تصل به حدّ الركاكة أو الإسفاف.

ففي قصة مذاق جديد لشهر العسل «نجده يختار لقصته شخصيتين بلغتا سن التقاعد ولامستا بعمريهما تخوم الشيخوخة. وهاتان الشخصيتان هما من عامة الناس .ففي صفحة كاملة هي الصفحة ذات الرقم 11 نجده يروي لنا مجريات يوم كامل من حياة «أبو العبد» من النهوض في الرابعة صباحا وأداء صلاة الفجر حتى الذهاب إلى الفراش بعد مشاهدة المسلسل

البدوي على الشاشة الصغيرة ليغط في سبات عميق قبل أن تأوي أم العبد إلى الفراش نفسه خلافا لما كان عليه الحال عندما كانا شابين.

وهكذا تكتسب الحكاية عنده مسوغ التحول من حدث عادي مألوف إلى حكاية قصيرة تتجاوز حدود الألفة، فالتجربة تثبت أن لتلك الشيخوخة استثناءات فلماذا لا يقوم الشيخان برحلة قصيرة إلى المكان نفسه الذي قضيا فيه شهر العسل: الفندق نفسه والشاطىء نفسه مع اختلاف بسيط هو رقم الغرفة؟ في تلك اللحظة التي يندفع فيها سيل الذكريات يتحول الشيخان إلى شابين فتعصف بسريرهما رياح الشهوة، وإذا بكلّ شيء يتداعى.

وهذه الحكاية يستطيع القارىء أن يناقش المؤلف في مدى صحتها وأنها قد لا تحدث أومن النادر أن تحدث، وهاتان الشخصيتان لا تمثلان في المجتمع سوى شخصيتين عاديتين: «قدمان في الحياة الدنيا وقدمان في الآخرة»، ومع ذلك يلذ للقارىء أن يتعجل النهاية، وهو يقرأ القصة، وتلذ له تلك اللغة التي لا يصعب عليه الاندماج بوساطتها مع جو الحدث، وهو جو الشخصية وهي تزفر بعصبية قائلة «اللهمّ طوّلك يا روح».

هذه القصة ليست أكثر غرابة من قصة أبي الفول الذي يذكرنا اسمه بأسماء العشرات ممن امتلأت بأمثالهم أزقة القرية والمدينة، اعتقل وأمضى في السجن تسع سنوات بالكامل، وعندما تقرر الافراج عنه دعاه الضابط الإسرائيلي المسؤول عن السجن للتوقيع على تسلم الأمانات، فرفض التوقيع مذكرا بأنهم استعملوا كل أنواع التعذيب ليجبروه على ذلك ولم يفلحوا والآن يريدون منه أن يوقع ببساطة؟ هذا بحكم المستحيل في رأيه، وعندما يرفض التوقيع ويهددونه بكسر الرأس يطلب منهم أن يفعلوا فلن يوقع، عندئذ يبلغونه أنه يوقع على تسلم أشيائه فيرفض قائلا لن أوقّع. «اثنان وعشرون يوما وأنا مشبوح في الزنزانة ولم أوقع على كلمة واحدة، أربعة وعشرون يوما وأنا محروم من النوم، كدت أجنّ ولم أوقع، ضربتموني وشتمتموني، قلت لكم أنتم تطلبون المستحيل، استعملتم جميع الطرق والحيل كي تأخذوا كلمة مني... اعترافا فلم تفلحوا، حاولتم شرائي وإغرائي فصمدت رغم شبح الموت الذي كان يترصدني، فكيف تطلبون مني أن أوقع اليوم بعد تسع سنوات من السجن تعلمت فيها كثيراً».

هذا الإنسان حين يتمتع بالحرية لأول مرة، ويجد نفسه خارج السجن، سرعان ما يفكر بطفلته ندى التي انجبتها زوجته بعد اعتقاله، ولم يدم وفاء زوجته التي قامت برفع دعوى طلاق لوجوده في السجن طوال تلك المدة، وأخلت المنزل وغادرت الحي بالطفلة. وهاهو ذا بعد خروجه يحاول أن يعثر على الطفلة أو الزوجة أو أي خبر، ليجد نفسه تائها محروما من كل شيء: «لو كانت أمي حيّة لذهبت إليها» يحمل في يديه الهدية لتي اشتراها لطفلته ولكن أين هي الطفلة؟ لا أحد يعرف عنها شيئا، وها هم أطفال الحي يتهامسون عنه «غريب في الحارة».

وهذه المأساة التي عرضها محمد علي طه في قصته يضفي عليها طابع العادي والمألوف، فكم من الرجال الذين قضوا في السجون سنوات طوالا من أعمارهم خرجوا من السجون ليجدوا أن الجميع خانهم، وأن الجدران والأبواب والأشجار والتربة في المقابر، تأبى التعرف عليهم والاعتراف بما كان لهم من تضحيات جسام في سبيل هذا الوطن الذي وقّع كثيرون صكّ بيعه أو إنكاره، كم من الأشخاص تعلموا داخل السجون ما لم تكن لديهم دراية به من قبل فكانت الحقيقة الوحيدة التي تعلموها ألا يثقوا بكل ما يقال ولا حتى ببعض ما يقال.

هذه هي حكاية أبي الفول في هذه القصة «مثال حي للمآسي الكثيرة التي شهدتها جدران السجون في شطة والمسكوبية وغيرها من السجون». وها هي ثوابت محمد علي طه تبرز في مقدمة القصة الموسومة بعنوان: «... الحظ السعيد» يقول: «ضحكت بلدتنا من هذه الحكاية زمنا طويلا، وما زال الناس يضحكون منها حتى اليوم، يعيدونها ويضحكون منها ملء أفواههم، ويزعم البعض أن مروان العيساوي - وهو رجل جادّ وكشر، لا يضحك وجهه للرغيف السخن - عندما سمعها ضحك وتشردق وكاد يختنق، فاستدعوا الطبيب الأرمني العجوز لإسعافه، ومنذ ذلك اليوم لا يحبّ ان يسمع سيرة فالح».

والحكاية تتعلق بسيرة هذا النموذج الإنساني البسيط إلى درجة البله (فالح) ... الكاتب حياته ... الابتدائية، عندما كان ينافس ... على ... الأخيرة في ... التي يقال ...







بة فلاحي تلك الأيام (الطشّ) أي الرتبة الأخيرة، وما كان يظفر به من نتائج وشهادات ذكرها بالحبر الأحمر، وإبداعه في الزراعة والرياضة لأنه يحرث كجني ويركض في الملعب كالعفاريت. وتكتمل طرافة النموذج الذي لا يخلو من المحتوى الهزلي، عندما تطلب منه أمه أن يبحث لنفسه عن عمل، فهو نموذج الشاب(العبيط) الذي لا يتقن شيئا غير الأكل والشرب والنوم ساعات النهار، فلما أعيته الحيلة في العثور على عمل، ولأنه لا يحسن القيام بأي عمل لجأ إلى الحاكم العسكري الإسرائيلي، وطلب إليه أن يعينه في وظيفة حارس حراج وهي الوظيفة التي يطلق على من يعمل فيها اسم (مخضر) فوافق الحاكم العسكري بشرط أن يقدم له تقريرا أسبوعيا عن رجال الحارة ومعلمي المدرسة ماذا يقولون وماذا يسمعون في جلساتهم وماذا يقرؤون من الصحف، وإلى أي الأحزاب ينتمون ؟ ولكن فالح الذي سمي بهذا الاسم من باب التورية لم يستطع القيام بهذه المهمة، فعندما كلفه الحاكم العسكري بمراقبة معلم الرياضيات غسان ذهب إليه وطلب منه أن يخبره ما الذي عليه أن يكتبه عنه للحاكم العسكري. وهذه النتيجة بالطبع لم توقف تعامل الحاكم العسكري معه حسب وإنما أكد النتيجة التي استخلصها أحد الأشخاص عنه وهي أنه أحمق وأهبل وذو حظ تعس. وقد زاد الطين بلة أنه عندما سمع بانتحار عدد من الشبان بعد شيوع الخبر بوفاة المطرب الراحل عبد الحليم حافظ قرر أن يحذو حذوهم، وعندماشنق نفسه بحبل شده إلى عارضة في سقف (المتبَن) انهار السقف، وانهالت عليه أمه بعصا المكنسة.

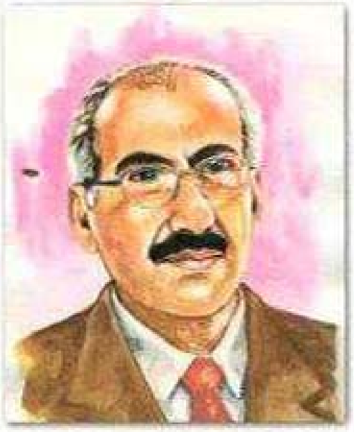
قد يقال إن هذه القصة لا تحتمل فلسفة أو فكرا عميقا يتباهى به المؤلف ويتيه وسط الكثير من كتاب القصة الذين يلغزون ويلجؤون إلى الإسراف في التخييل وإلى اختراع النماذج المنتقاة، بيد أن الجانب الحكائي المسلي فيها يحيط بالفكرة الأساسية وهي فكرة مستمدة من قاموس البسطاء في القرى، وهي أن الذي لا حظ موفورا لديه يلاحقه النحس حتى عندما يريد أن يقتل نفسه، فإن النتيجة تكون خلاف ما يتوخى، وما يتوقع، وهكذا لا يكتفي فالح بالعلاقة الضدية باسمه بل يلاحقه أيضا سوء الطالع. والأشخاص في هذه القصص بعضهم محبطون بالرغم من أن الحزن لا يكتنفهم حتى النخاع، وبعضهم متفائلون بالرغم مما يلاحقهم من غمّ ونكد، فهذا سعيد الشامي الذي فقد والده وتلقى التعازي يعاشر زوجته في اليوم الذي رحل فيه أبوه، وتشعر امرأته بالحياة تتدفق في شرايينها، وذلك كناية عن أن كائنا حيا جديدا قد بدأ عوضا عن الكائن الذي رفع . وهذا فهد السلمان الذي لم يعرف الحب في حياته قط يبتسم له الحظ، ويقل بشاحنته امرأة حسناء من مدينة إلى أخرى، والصحيح أنه لم يظفر منها بغير ملامسة اليد لليد، إلا أنه استطاع أن يحيا على أمل الاتصال بامرأة. واستطاع أن يستغل الحادثة ليتيه على زملائه «لو بقيت معي حتى أسدود لفعلت ما تفعلونه يا كلاب». وهذا زياد الذي اشترى منظارا ليرى به العواصم العربية بدلا من ذلك يرتد به المنظار على خبر عاجل حول شهيد سقط في أحد جبال نابلس. فبدلا من ان يصرفه المنظار عما هو فيه أبقاه في دائرة الصراع فيما اختفت من الخريطة جل العواصم التي يرقب .وأما عمر العكاوي ـ الشهيد ـ فإنه يقرر العودة إلى الحياة لزيارة أمه، فينصحه أحد الأشخاص بعدم الاستمرار في الذهاب إلى أمه كي لا تخسر اللقب الذي تفخر به وهو أم الشهيد . فيقول لنفسه: «عد إلى قبرك يا عمر قبل أن يشوا بك، وتقضي سنوات في ظلمات السجن تحت التعذيب. فظلمات القبر أفضل، ومن يدري فقد يعذبون أمك .واستدار عمر العكاوي وأطلق ساقيه للريح».

وهذه القصة تختلف عن قصصه الأخرى في أنها خرجت من حيز الواقع إلى فضاء الغرائب. وثمة قصص في هذه المجموعة تلامس بخروجها عن الواقع حدود العجائب. منها قصته لعبة وقصة القطة وقصة بوظة ركب التي يلجأ فيها الكاتب إلى تقنية الحلم في سرد الحكاية .إلى ذلك نجد في المجموعة بضع قصص قصيرة جدا يغلب فيها على اللغة طابع التكثيف، وعلى الحدث التراجع من المنزلة الأولى إلى الأخيرة، وعلى الشخصية خلوها من التفاصيل وميلها إلى التركيز.





رواية ربيع حار لـ سحـ



حسين نشوان

قال أحمد إن «الطلبة في الاجتماع قالوا: فلسطين هي قلب الأم، فلسطين هي الأم، وقلب الأم، وصدر الأم.. وهي أم الأم». تشكل المرأة في رواية «ربيع حار» لسحر خليفة الصادرة عن دار الآداب البيروتية 2004 بؤرة الحدث الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، كما تشكل الذكريات التي تغذي ديمومة الحياة والصمود والإبداع، غير أن الأهم من ذلك هو ارتباط مشروع المرأة التحريري بادوات الانتفاضة كأداة سلمية ذات صوت خافت يتناسب مع عقل المرأة ولغتها وأدوات تعبيرها. لتكون الانتفاضة بمقدار ما هي أداة احتجاج ضد المحتل هي أيضاً أداة تغيير للواقع، وتقنية سردية لرأي المرأة في نظرتها إلى العالم. ويتجلى مثل هذا التأثير في الحضور الواضح للمرأة في ثنايا الرواية كماً ونوعاً، وكذلك حضور الأطفال البارز بما ينطوي عليه من انحياز يضم المستقبل والتغيير الذي يبدو في كم الأسئلة الوجودية التي تطرحها المرأة إزاء الحرب والحب والوطن والموت والعلاقة مع الرجل والظلال التي تتركها الأحداث على واقع المرأة في المراحل التاريخية المختلفة. وترصد الروائية سحر خليفة أو تواصل من خلال روايتها الجديدة مشروعها الذي بدأ مع «الميراث»، «باب الساحة».. «صورة وأيقونة وعهد قديم»، التحولات الاجتماعية التي نشأت بعد أوسلو، الانتفاضة الثانية وانعكاساتها على قيم المجتمع ومنظوماته، خصوصاً المرأة.

وتتبع الرواية واقع ثلاث عائلات فلسطينية هي: عائلة فضل القسام والد مجيد، وأحمد الذي هاجر من يافا إلى مخيم نابلس وكان يعمل بائعاً للكتب وصحفياً، ويحن إلى ماضيه وقت كان والده وجده من أكبر تجار السجاد. وعائلة أبوسعيد الذي يقبع في سجون الاحتلال منذ ربع قرن فيما تعرض أبناؤه إلى النفي والاستشهاد وظلت زوجته وابنته سعاد تكابدان لمواصلة الحياة. وعائلة الوشمي التي برزت بعد أوسلو من خلال علاقات مشبوهة وفرت لها نفوذاً وسلطة. وبالموازاة مع ذلك تتبعت حياة جيلين من المجتمع: الآباء أم سعيد، أم الوشمي، فضل القسام، الخوري... ومقابل ذلك الأبناء: أحمد ومجيد أبناء فضل القسام، وسعاد ابنة أم سعاد ولورا ابنة الوشمي... لرصد التحولات التي طرأت على قيم المجتمع الذي ضم مستويات مختلفة من الأعمار والثقافات. وتبدأ الرواية المكونة من 67 لوحة متشابكة ومتنامية خطياً إلى الأمام بمحاولة اكتشاف الآخر، ومعرفة الذات عن طريق الطفل أحمد ابن فضل القسام الذي يهوى الرسم والتصوير ويتسلل





ـــر خليفـة»

إلى مستوطنة إسرائيلية ويعجب بإحدى الفتيات الصغيرات، «ميرا» ويتسبب ذلك في حبسه، وتركه الدراسة والانخراط في المقاومة بعد اجتياح نابلس ومشاهدته للمجازر الدموية التي ارتكبت بحق أبناء شعبه، فيقرر القيام بعملية استشهادية، وبالمقابل فإن أخاه مجيد من أم ثانية يبحث عن مستقبله من خلال الموسيقى، ويتعرف على لورا ابنة بدر الوشمي، ويتهم بقتل الوشمي، ويتم تهريبه ليستقر في النهاية في مبنى المقاطعة ويلتقي لورا الوشمي التي تعمل مراسلة لإحدى الفضائيات وتوفر له فرصة الحديث، واللقاءات التليفزيونية، ليصبح بعد ذلك نجماً، وينخرط في السلطة ولا يراه الناس إلا على الفضائيات. أما سعاد زميلته في الجامعة وعضو الفرقة التي كانت تلهب مشاعر الطلبة بالأغاني الوطنية التي يقدمها مجيد فقد اكتشفت متأخرة أن المستقبل هو الابن الشرعي للواقع المشوه، غير أن أمها المجرية والمكافحة تعطي أمثلة نضالية صامتة تسبغ التضحية بحدب الأمومة وتغلف الصراع بمشاعرها الإنسانية... لتكون مثل الأرض صامدة معطاءة وواعية لكل ما يدور حولها، وتقاوم ضعفها بالعمل الذي لا ينضب، فهي حارسة القيم التي تصدر عن الآلام والخسارات، وتدرك معاناة الآخرين، وأن الإنسان في جوهره، يختلف عن أعماله... فهي تمثل الوعي الإنساني. أنا مثل نابلس لقد وفرت التقنيات السردية التي اختارتها الروائية لوحات تشبه اليوميات تسير في خطين متوازيين للحدث، يتصل الأول بالواقع

الذي يرصد معاناة الإنسان في بعديها الذاتي... قضايا المرأة والموضوعي قضايا الوطن.

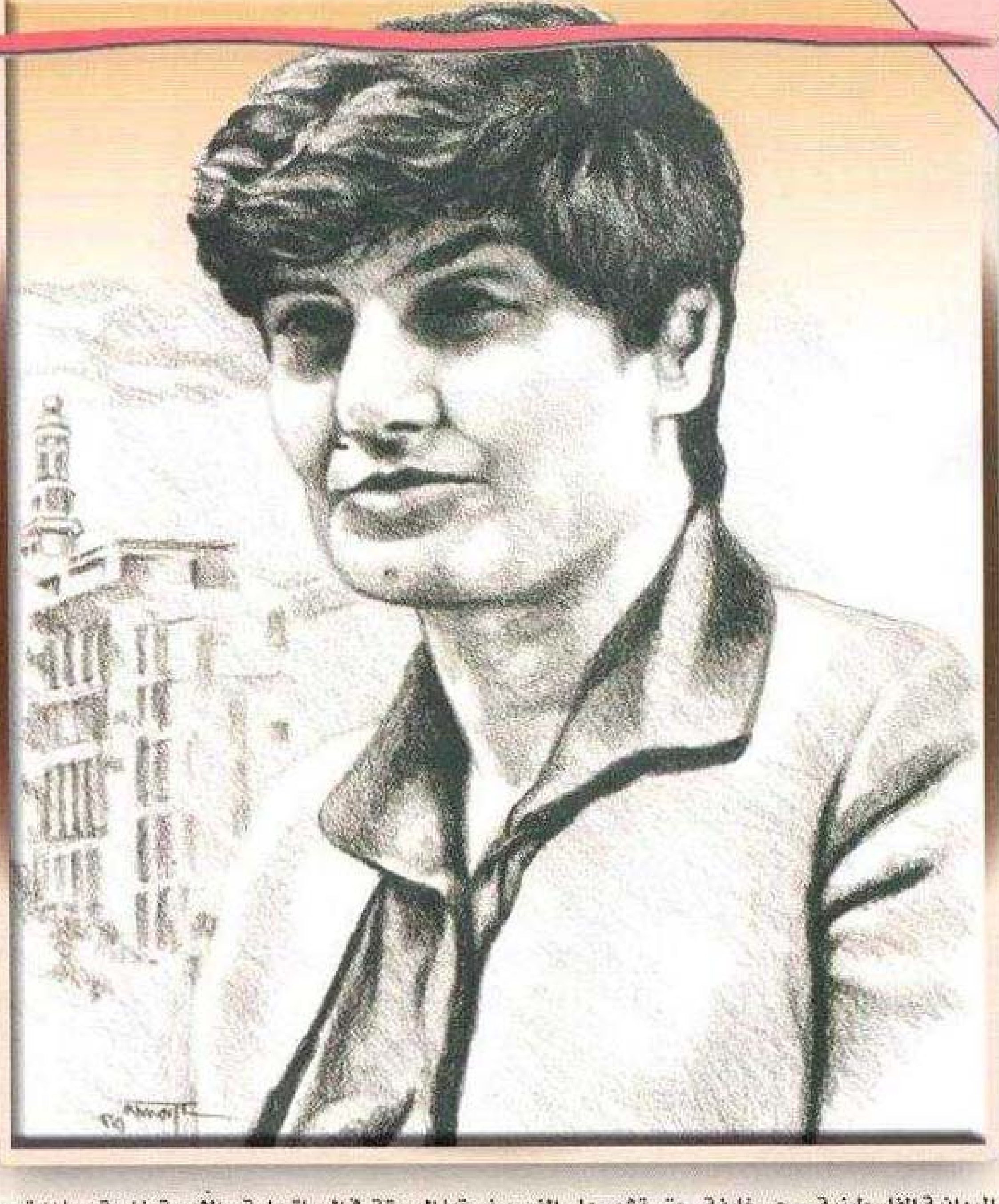
ويرتبط الثاني، رمزياً لتفسير الحدث عبر دلالاته وإيحاءاته وتأويلاته عبر اختيار الأسماء، القسام، الوشمي، القط والكلب والخصي، والجدار والحصار، الشرق والضرب، المستوطنة والمخيم وهي رموز فضلاً عن توفيرها لجماليات البناء السردي فإنها توفر سهولة نظم الأمكنة والأزمنة وتثري علاقاتها وعدا عن ذلك فإنها تتصل بمتمثل «الساردة الأولى» الأنثى التي تتكىء في روايتها على الترميز دون التصريح. وتلجأ إلى تنويع التقنيات من خلال اللوحات أو اليوميات أو المنولوجات والحوارات والتداعي والصور. وتمزج في اللغة بين الدارجة والعربية الفصيحة واللهجة المحلية التي تشي بمفردات المرأة الساردة بما تشتمل عليه، من أمومة وأنوثة وتعدد تظهر من خلال غلبة الحوارات أو المنولوج اللايقيني الذي يتخفف من جملة العارف المطلق... لتبرز المشاعر الإنسانية التي تنطلق مع وحدات الإنسان المقهورة، إذا كانت التقنية تمثل لغة المرأة وصدى صوتها وخطابها، وطريقة تعبيرها فإن «أم سعاد»، وسعاد، ولورا، وميرا...» قد ألقين بظلال أصواتهن على غالبية لوحات الرواية. وتشير الروائية إلى الحضور الخفي لـ «الرواة» من خلال الإهداء والإشارة التي تقول فيهما: «إلى نساء حوش العطعوط في نابلس القديمة، لتحضر التجربة في الذاكرة ووعي الأجيال» وتعبر في نهاية الرواية عن اعترافها بفضلهن «اللواتي فتحن لي ذاكرتهن كنافذة أطللن منها على التجربة... فلولا روايتهن المفعمة بالتفاصيل، وعمق الإحساس لما تمكنت من التقاط الجو وتصوير المأساة». ومن المؤكد أن ارتباط صوت المرأة بالانتفاضة والسرد لم يكن عفوياً وإنما هو... بين أداتي وعي العالم والتغيير، صحيح أن الانتفاضة كانت حركة نضال مجتمع (وطني) إلا أنها في آلياتها وأهدافها ورموزها تعيد إلى المرأة دورها، فالمرأة هي الأرض والأم وتحولات الفصول في خصبها لحماية دورة الحياة، وتطورها. ومن هنا يمكن فهم العنوان الذي حملته الرواية «ربيع حار». فارتباط سردية المرأة بالانتفاضة هو إعادة إنتاج صورة الحياة التي لا يقتصر نضالها على مواجهة العدد وإنما يتسع لمكافحة الفقر والجهل والتخلف بل إن المرأة (أم سعاد) تقوم ليس بأعباء الرجل الغائب في السجن وإنما في أخذ دور «السلطة» لإطعام الناس، إلا أن الأهم من هذا وذاك هو ريادتها كمنتجة في بناء الاقتصاد الوطني من خلال إنشاء مشغل الصوف وتشغيل العديد من الفتيات، وهو دور يحيل إلى الواقعة التاريخية للمرأة المنتجة التي كانت تضطلع بمسؤولية العمل قبل أن يتم تهميشها، وبهذا المعنى فإن الانتفاضة أعادت إنتاج العلاقات وكشفت عن التشوهات الاجتماعية التي تسبب بها الاحتلال والانتهازية وقوى التخلف. وتعي الروائية الوظيفة التي يؤديها الأدب والفن والإعلام ليس من خلال ما أرادت لشخصياتها أن تقوم به فحسب، حيث يكون مجيد مغنياً، وأحمد فناناً، وسعاد فنانة، وفضل صحفياً، ولورا صحفية... وإنما من خلال ظهور صوتها كساردة تحمل على عاتقها مهمة الارتقاء بالوعي، فهي كما تقول في حوار نشرته «الوطن» القطرية «من جماعة الأدب والملتزم»: أنا لست فنانة لأجل الفن أنا أعتبر نفسي مناضلة، ولي دور ورسالة وعندي أولويات، وبالنسبة لي كإنسانة رغيف الخبز أهم من الكتاب، وفي الحياة: الحي أهم من الميت، وفي بلدي وأرضي الدفاع عن قضيتي أهم من الفن ذاته... لذلك فإن كتابتي هي سلاحي وأداتي في النضال، ولذلك فهي تركز على واقع المرأة المسحوقة وتفتح في «ربيع الحار» التي لم تكتف بعنوانها الرئيس فأضافت عنواناً شارحاً في الغلاف الداخلي يشير إلى «رحلة الصبر والصبار» لتطرح الأسئلة في







الاتجاهات الوجودية والاجتماعية والمرئية واللامرئية والمسكوت عنها بطريقة نقدية واعية بعيداً عن جلد الذات، ويصبح النقد نوعاً من المعرفة والوعي لتعميق التحولات التي تبدو فيها الأمور وكأنها مطحنة يحطم فيها المجتمع ذاته. إلا أن الوعي يتحول إلى قيم يحتاج إلى تراكم وإلى شروط تاريخية وإلى تضحيات التي كانت الانتفاضة أحد أدواتها لتخلص المرأة من صورتها النمطية واستلابها وتحرر الأرض من احتلالها... فالانتفاضة فعل حضاري بمقدار ما هو فعل اجتماعي وهو فعل إبداعي ايضاً، وكما يقول د. شكري عزيز ماضي في كتابه «الرواية والانتفاضة». «إن مشاركة المرأة في الانتفاضة في العالم الروائي تبدو باهرة، لكن أحوالها وأوضاعها والنظرة الاجتماعية إليها تبدو باهتة». (ص04) ويبدو مثل هذا التحول في رفض سعاد للعلاقة التي تربطها مع خطيبها (المناضل) ورفضها أن تكون مجرد (ديكور). «نحن النساء ماذا نعرف، ماذا نحس، ماذا نفعل، لا شيء كثير... بالنسبة لهم ديكور لا أكثر... (ص 492) تتحدث سعاد بلسان الجماعة وليس بلسان حالها المفرد - نحن النساء - وتقارب بين الانتفاضة ورفضها للسائد بالدعوة إلى «الثورة والعصيان». وتقول على لسان زوجة أحد «قيادات التنظيم» «... قال لها كلمات جرحها. فأعلنت الثورة والعصيان» (ص592) وترفض سعاد أن تكون مثل «النعجة» التي تساق إلى قدرها ومذبحها بصمت... وتقول لحبيبها وخطيبها... «أعطيتك قلبي وحناني، جعلتك إحساسي، وشعوري، وكنت الرجل، وكنت الساحر، ثم استهنت بإحساسي فحقدت عليك» ص (ص 992). وتتابع... تكون الحب... وتكون القيد... وأنا أكون مثل النعجة وأعيش لأتلقى ضرباتك» (ص 992). وتتساءل بطريقة المنولوج... «كانت تحس إنها زهرة وهو فراشة والدنيا ربيع.. وهو الإنسان والقضية... ثم ماذا حدث ؟ لماذا انفصلا؟... اكتشفت فيه وجهاً آخر... يقول لها: أنت حريمتي وأنا السلطان... ستكون شريكة حياة أم ركناً في البيت (ص 943) وهي لا تنطلق في موقفها هذا من دافع ذاتي وإنما تصدر عن فلسفة تتصل بالعلاقة بين الرجل والمرأة، حيث تصف صديقها الفنان مجيد الذي تخلى عن لورا الوشمي بالقول: «اختلط الخاص بالألم العام... ركام الحرب وشظايا البناء المتصدع... ضاع الفنان والثائر وبقي المتسلط على السلطة.. وغداً سيسير نحو القمة أو نحو الجرف فوق سجادة بلون الدم... ونحن نجرجر في أذياله» (ص 153) وبالمقابل تواجه نوايا والدها الطيبة الذي يريد أن يزوجها «لأنها عنست» وموقف أخيها الذي يريد أن «يخلص منها لسلاطة لسانها» بالاستناد إلى أمها التي تقول لها «قوي قلبك، القلب الضعيف ممكن يضعف وتصير الواحدة ما بتسوى إلا دموعها... ناوية تعيشي بدموع الخوف... ناوية تعيشي بدموع الكبت... أنا من رأيي تعيدي التفكير وكوني قوية (ص 803). ولكن سعاد لا تخفي ضعفها الإنساني... أو حلمها حين تنظر إلى سماء نابلس... «نابلس هي مثلي.. أنا بحاجة لرجل حقيقي قادر أن يعطيها وأن يضنيها ويجعل دنياها لها معنى أعمق وعمق واصل» ص (903). في هذه الرواية التي تدور عجلتها بسرعة يفقد الإنسان توازنه، ويصبح غير قادر على مجرد الاختيار، وإنما يعاند ويواجه الموت بالموت كما فعل أحمد الذي كان يقول عنه والده فضل القسام مثل النبات. ربما لا يكون ذنب الرجل أو ذنب المرأة وإنما هي مشكلة الاحتلال والحصار والظلم والخوف والموت المجاني الذي أدى إلى تشفية المجتمع وزيف علاقاته وانهيار منظومة القيم... والانتفاضة بهذا المعنى تشكل حركة موازية ومعاكسة لفعل الهدم توظف طاقة المجتمع المادية والمعنوية والرمزية والإبداعية لإحداث التغيير في تحيلة الإنسان ووعيه وعلاقاته. تعيد رواية الواقعة وقفة سردية المرأة التي تؤثث فصولها بمشاعرها الإنسانية و«قلب الأم» وحلمها إلى الحرية، وتقول أم سعيد: «يا ناس لو كل أم طلبت من ابنها هذا الوعد - أن لا يقتل - هل كنا نقتل ونقاتل... وهذا اليهودي في الدبابة ، أليست له أم؟



ما إن تجلس مع الروائية الفلسطينية «سحر خليفة» حتى تشعر على الفور بخبرتها العميقة في الحياة عامة، والأدبية خاصة، وما إن ترمي ببصرك على نوافذ بيتها الزجاجي حتى تحس كم تشبه سحر خليفة ذلك الاخضرار الممتد حول بيتها. وذلك الاخضرار النابت من بين شقوق الأرض بقوة وبصبر يشبه حد التطابق ما تكتبه خليفة بدءاً من «عباد الشمس»، و«باب الساحة» مروراً برواية «الصبار»، و«صورة وأيقونة وعهد قديم»، وصولاً إلى رواية «ربيع حار» آخر أعمالها التي تدور أحداثها في الفترة اللاحقة لانهيار اتفاقية أوسلو وما تبع ذلك من حصار واجتياح لمدن وقرى فلسطين التابعة للسلطة الوطنية الفلسطينية والمذبحة الدموية في نابلس القديمة وحصار الرئيس الراحل ياسر عرفات في رام الله. كعادتها ترصد «سحر خليفة» الأحداث التاريخية بمراحلها المتعددة في فلسطين المحتلة من خلال شخصيات تجسد الواقع الفلسطيني بضعفه وقوته ونضاله اليائس من أجل الحرية والخلاص وكرامة الإنسان. «سحر خليفة» الروائية التي تعمل في مشروعها الروائي على الفلسطيني بوصفه إنساناً في المقام الأول كان معها هذا الحوار في منزلها بعمان.

روائية فلسطينية تصف نفسها بالمجتهدة ولا تؤمن بالإلهام

سحر خليفة: البطل الفلسطيني ليس خارقاً وانم



• تتكرر في أعمالك شخصية الثوري الانتهازي الذي يستغل المرأة ويغويها بآرائه التحررية ولكنه في نهاية الأمر لا ينظر إليها الا بوصفها امرأة كما هو حال «نوال» في رواية «مذكرات امرأة غير واقعية» التي تشعر بالخيبة الدائمة. من خلال هذه الشخصية لنتحدث عن ثنائية، المرأة والإبداع في أعمالك؟

- قبل أن نكتشف نحن النساء المواطنات، تسبب الوضع السياسي الفلسطيني وأوضاع المقاومة الفلسطينية بعامة، اكتشفت الحركة النسوية، والنساء العاملات في الفصائل الفلسطينية خصوصاً في الفصائل اليسارية، والفصائل الأخرى كذلك. إن ما يقوله الرجل للمرأة شيء وما يطبقه شيء آخر، فهو يدعوها للتحرر من التقاليد، ويدعوها للانخراط في حركة المقاومة، ويدعوها لأخذ موقعها في حركة التحرر الاجتماعي، ولكن حين تخرج المرأة عن النسق الاجتماعي السائد والمألوف تصبح بالنسبة إليه شبه منبوذة، أو مستباحة.

هذه المشكلة حضارية، ففي البداية كنا ننقد الرجل بلهجة فيها الكثير من العنف، ولكن فيما بعد حين تعمقنا في الأبعاد الحضارية، وفي الثقافة والبيئة اكتشفنا كم نحن ضحايا تربيتنا رجالا أو نساء.

بسبب هذا الإحساس المتمثل بأن المرأة قد خدعت بالرجل التحرري انطلقت الحركة النسوية وأصبح لكل فصيل فلسطيني جناح نسائي منضو تحت الجناح الرئيس. الحركة النسائية انطلقت من هنا، أي عندما شعرت المرأة أن الرجل لا يدافع عنها بل يحاول استغلالها سواء في الجانب الوطني عندما يضعها في مواقع عدم اتخاذ القرار بينما تكون هي المنفذة، والسكرتيرة وصانعة القهوة، واستراحة المحارب، ومن ثم يستغلها جنسياً .

لقد انطلقت الحركة النسوية لتعمل على تثقيف



حاورها: تيسير النجار

الحركة النسوية انطلقت من خداع الرجل الذي يدعي التحرر

الرجل وتصحيح الأوضاع، والحقيقة أن وضع المرأة الحالي تحسن في فلسطين، ويمكن القول إن النظرة إلى المرأة أصبحت أقل شوفينية. لكن هذا لا ينفي أن المرأة ظلمت كثيراً من خلال النسق التقليدي المسيطر، ومع ذلك فإن أصحاب القرار أصبحوا أكثر تنوراً في هذا الجانب، وأصبحوا يخجلون من مواجهتنا بالشراسة التي كانت في السابق.

• هل النقد النسوي ينقد فقط العلاقة ما بين الرجل والمرأة ؟

- نحن لا ننقد فقط العلاقة بين الرجل والمرأة، فالنقد النسوي عالمياً، وبالتالي عربياً، ينقد الحضارة من جذورها، أي ينقد فكرة الرجل، وفكرة الأنثى بمعنى انه ينقد موقع الذكر في الحضارة، وفي الانتاج، وموقعه في المجتمع وفي الأسرة، وموقع الأنثى كذلك، ويبحث في العلاقة ما بينهما أهي علاقة بين مستبد ومستغل ومستباح.

حالياً بعد كل هذه الهزائم على كافة الأصعدة نجد أن من الضروري إعادة النظر في كل شيء في الحياة العربية، وهذا هو المنطلق النسوي الحقيقي، ويوجد كثير من الرجال يتبنون ذلك البعد كالمفكر الفلسطيني الراحل هشام شرابي، والناقد السعودي عبدالله الغذامي، وهؤلاء الرجال حين يفكرون بهذا السياق ويؤمنون به نصبح معاً عاملين على تغيير وتطوير الحضارة، لأننا فيما أعتقد قد وصلنا إلى مرحلة الصفر. نحن نعيش كارثة حقيقية.

• هل الرواية قادرة على تجسيد حالة الهزيمة التي تمر بها الأمة؟

- ذلك يعتمد على قدرات الكاتب،



...ـا هو انسان بالدرجة الأولى



والمفروض أن الرواية هي الأم بالنسبة لباقي الأجناس الأدبية، فالروائي يستعمل الشعر والنثر والسياسة، والاقتصاد وعلم الاجتماع وعلم النفس، وغيرها من الحقول، وكل تلك الحقول وغيرها باستطاعتها أن تدخل في سياق الرواية وفي مضامينها دون أن تكسرها. لكن البعد الفني والصنعة المهنية «المعمار» يجب أن تكون مستتبة وأن تنال الإعجاب والثناء، لأن الرواية ليس منشوراً، أو بحثاً.

في نظري الرواية تقوم بشكل رئيس على الشخوص، فشخصيات الرواية إذا كانت مبلورة فباستطاعتك أن تصدقها وتشعر أنك قد التقيت معها.

• في أعمالك ثمة مزج بين الخيال والواقع؟

- أنا أمزج ما بين الخيال والواقع، وهذا المزج مدروس تماماً، فأنا مجتهدة ولا أؤمن بالإلهام إطلاقاً، أؤمن بالموهبة المدروسة، والمتعلمة والتي تتطور، وتتعلم من أخطائها.

• كيف يمكن لخيالك كروائية ان يعالج موضوع الهزيمة، وفي ذات الوقت يخدم مشروعك الهادف لتجسيد الكفاح الوطني الفلسطيني؟



- لقد استطعت ذلك من خلال استغلالي للرمز، فمثلاً في رواية «الصبار» عالجت الكلية الصناعية للأب بوصفها رمزا لتعفن الجيل السابق وترهله وموت دوره، وفي نهاية الرواية يموت الأب وهذا ما يمكن ان أسميه استغلالا للرمز. تم ذلك في العديد من أعمالي فمثلاً في رواية «الميراث» هناك رمز لمحطة التنقية التي تتحول إلى كارثة بيئية. يمكن لك كروائي ان تستغل الرمز كخلفية عندما تخاف من فلطحة الشخصيات كثيراً وذلك من خلال الابتعاد عن المباشرة.

• تتابعين في مشروعك الروائي تأريخ الكفاح الوطني الفلسطيني وكأنك نافذة مشرعة على الواقع الفلسطيني منذ تنبأ أبطال «عباد الشمس» بالانتفاضة الأولى في 1978، حتى شهد أبطال روايتك «صورة وأيقونة» الانتفاضة الثانية في أيلول 2000. بعد كل هذه الأعمال ما هو مفهومك الخاص بأدب المقاومة؟

- أنا كروائية لدي أكثر من قضية غير السياسية، كالقضية الاجتماعية، وقضية المرأة وقضية التربية والتعليم، وأنا منطلقة من قاعدة نسوية تريد التغيير على كافة الأصعدة، من هنا ينشأ الصدام بيني وبين من لا تعجبه أفكاري، ومثال ذلك ما حدث في جامعة البترا مؤخراً، عندما قلت إن البطل الفلسطيني ليس خارقاً وانما هو إنسان بالدرجة الأولى، يتألم ويبكي. لعله لهذا السبب لم تعجب كثير من طروحاتي الاجتماعية الكثير من الناس.

• ما هي طروحاتك الاجتماعية؟

- أريد التغيير على كافة الأصعدة، فأنا مثلاً لا أريد لفلسطين أن تتحرر ويأتي قطاع طرق ليحكموها، ومن هنا أفضل أن أقاوم عدوي حتى أتحرر.

• من تقصدين بالعدو؟

- عدوي الاحتلال، وعدوي التخلف، وعدوي الفقر فنحن فقراء في كل شيء، وعندما تجد هذا الفقر وهذا الجهل وعدم عدالة التوزيع، كل هذا يعبر عن السياسة بالدرجة الأولى. المقاومة الاجتماعية هي الطريق للتحرر السياسي على كافة المستويات، نحن في تراجع مستمر، فتقارير هيئة الأمم واليونيسكو تقول إننا في تراجع مستمر.

• في روايتك «ربيع حار» تقولين إن كل التنظيرات تسقط ويبقى الإنسان البسيط والطيب المتمسك بالأرض. الرواية ترسم مأساة جيل يعاني من التخبط والاستهلاك، والتشتت واللامبالاة، واللهاث وراء القيم الاستهلاكية من خلال مجيد وأحمد القسام وعلاقته براشيل. السؤال عن الآخر الغربي إلى أي مدى يمكن أن يكون سبيلاً للخلاص من تلك الأزمات المتواصلة التي تحدثت عنها؟

- الذي رأيته من الغرب لا مثيل له، فحقدنا عليه لا يأتي من فراغ، فمنذ وعد بلفور والأمور تزداد سوءا. انظر إلى ما حدث في بغداد، ولبنان، وغيرها من الدول.

نعم إن حقدنا على الغرب لا مثيل له ولكن يوجد فئات اجتماعية، غير حكومية توافدت على فلسطين وقت الشدائد وعملت الكثير وأفضل من بعض العرب. عندما ترى أبعادا انسانية عند الغرب يجب أن تحيي تلك الأبعاد ونحن ضد مسألة صراع الحضارات.

والأهم من هذا وذلك أن القضية الفلسطينية لم تعد قضية فلسطينية محض، ولا عربية محض وإنما هي قضية دولية. وما لم يتم التأثير على صانعي القرار في العالم فإن الوضع سيسير من سيء إلى أسوأ لأن الوضع العربي الراهن لا يساعد على حل القضية الفلسطينية.

أنا أؤمن بضرورة أن نمد أيدينا للناس الأخيار من الشعوب الأخرى. وأن نعمل معهم بصمت، فإسرائيل بنت نفسها من خلال الاستعانة بنفوذ أميركا وبريطانيا، ومن يستطيع أن يجلب للفلسطيني بعض العدالة علينا أن نضع يدنا في يده.

راشيل التي سألت عنها لها توأم حقيقي أقصد راشيل كوري وهي، كما تعلم، أميركية قتلتها الجرافة الإسرائيلية وقد صورت هذا المشهد في الرواية وأحمد له شبيه في حارات نابلس.

لا يمكن لي أن أكتب عن موضوع لا أعرفه فأقوم ببحث وعمل ميداني ودراسات وتحضير لغاية ان أصور الواقع قبل ان أكتب عن أي موضوع.

• ماذا عن الشخصية اليهودية في رواياتك؟

- عند الكتابة عن الشخصية اليهودية هناك محظوران: الأول إنني لا

أعرفه كشخصية من لحم ودم، وبالتالي لا أستطيع أن أجسده كشخصية مستديرة، ومن ثم فإنني أخاف لو دخلت إلى أعماقه أن أتعرض إلى معاناته التاريخية، وأتعاطف معه، وبالتالي أحيد عن الهم الفلسطيني. من هنا فلا نية لدي أن أكتب عن الشخصية اليهودية حالياً. اليهودي موجود في أعمالي لكن ليس كشخصية.

• إذن ما الدافع لترجمة بعض رواياتك للعبرية؟

- الذين ترجموا رواية «الصبار» أناس تقدميون، وتمت طباعة «الصبار» باللغات العربية والفرنسية والعبرية معاً من خلال مؤسسة يهودية عربية إسرائيلية، وهي مؤسسة يسارية، وكانت الغاية نشر الوعي حول القضية الفلسطينية، وكان هذا عام 1975. كان القصد مساندة القضية الفلسطينية، والعمل على زيادة الوعي حول القضية الفلسطينية في الشارع الإسرائيلي. وقد ترجمت هذه المؤسسة عدة روايات لكن الوضع الإسرائيلي ما زال يتدهور، ويتجه إلى اليمين أكثر وأكثر.

• برأيك هل الغرب يهتم بأعمالك أكثر من العالم العربي خصوصا ان أغلبها ترجمت لعدة لغات، وبخاصة إلى اللغة الألمانية؟

- أنا مقروءة في العالم العربي كله، وتقوم بعض النساء في السعودية بتهريب كتبي، وذلك لأن كتاباتي تذهب أبعد من موضوع البعد الفلسطيني، فهي تعطيك المجتمع الفلسطيني كمجتمع مصغر لكل أورام ومشاكل البيئة العربية، والنقاد الذين يكتبون عن أعمالي لا يكتبون فقط عن الجو الفلسطيني، وإنما عن المشاكل العربية، فرواية «الميراث» مثلاً تلخص كل مشاكل العالم العربي.

لي حضور في العالم العربي، وأعتبر حالياً برأي النقاد من الأعلام المهمين في مجال الرواية رغم تراجع القراء. لكن لا أعتقد ان الغرب يهتم بي أكثر. المشكلة تتمثل في كون القراءة تدنت في العالم العربي كثيراً، وهذا ما يميز الغرب عنا فشريحة القراء في الغرب أوسع.



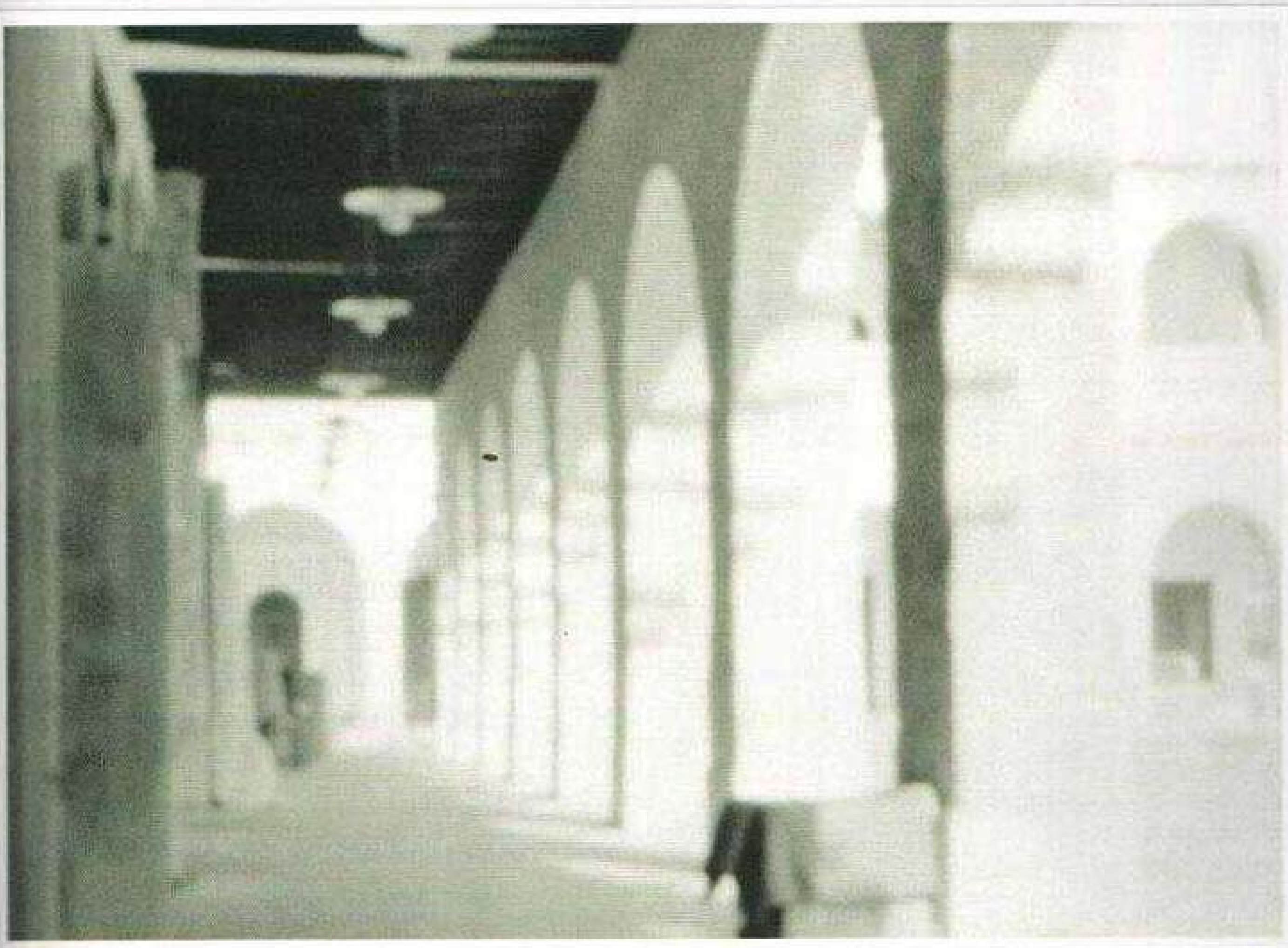
رواية «الصبار» تدرس في 15 جامعة أميركية، وطبعت ثلاث طبعات في باريس. هناك تعاطف وصحوة في الغرب تجاه القضية الفلسطينية ولم تعد الأمور كما كانت عام 1967.

• في روايتك «صورة وأيقونة وعهد قديم» صورت البحث عن حب ضائع بضياع القدس، فكيف يمكن أن يوازي ذلك ضياع مدينة كالقدس؟

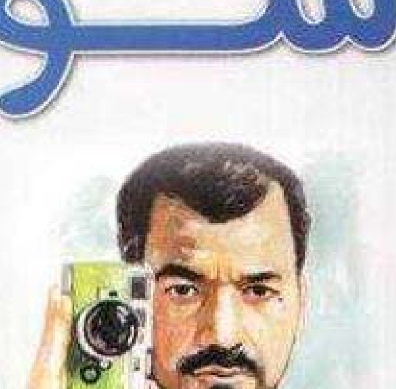
- الذي يضيع حبيبته يجد مائة حبيبة بدلاً منها، ولكن الذي يفقد بلده يبقى مشرداً حتى يموت، فالمفكر هشام شرابي ظل يبحث عن بلده حتى مات، وكذلك المفكر ادوارد سعيد الذي ظل ينعى بلده حتى مات.

ولم تعد مقولة «وما الحب الا للحبيب الأول» صالحة فكل مرحلة من العمر لها شروط معينة، وعندما يضع المرء رأسه على فراش سيذكر بالضرورة كم امرأة أحب، وإن كانت امرأة ستتذكر كم رجلا أحبت.

أنا استعملت ذلك كرمز، وليس كتاريخ، من خلال التأملات، والشحنة العاطفية، والعلاقات الإنسانية، والرسم بالكلمة. بعض النقاد مثل يمنى العيد وأمينة رشيد، اعتبروا أن رواية «صورة وأيقونة» من ناحية فنية من أرقى أعمالي.

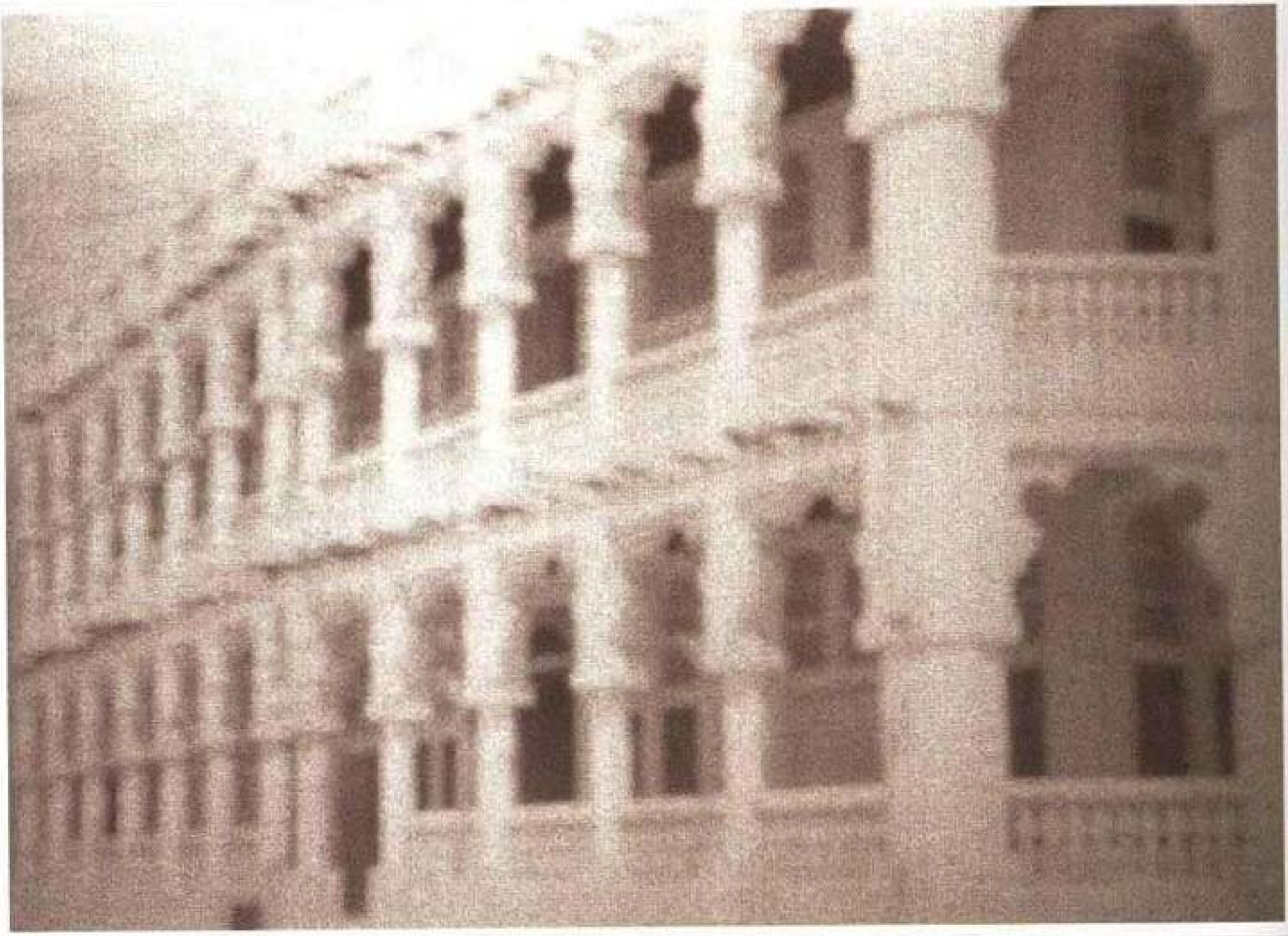


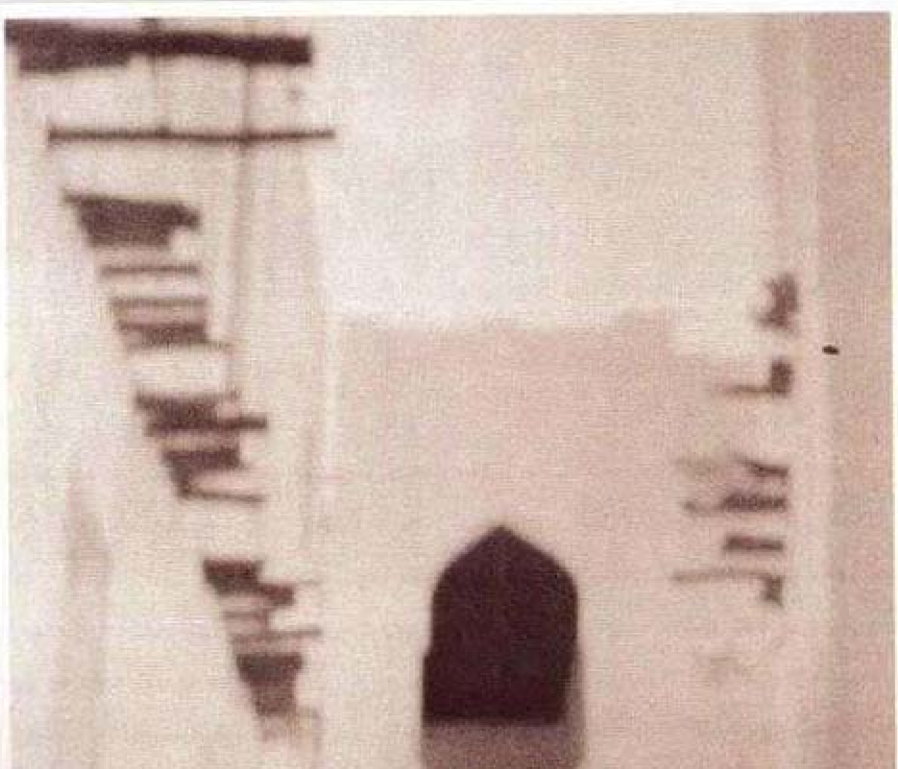
سوق واقف



خليفة إجمد العبيدلي

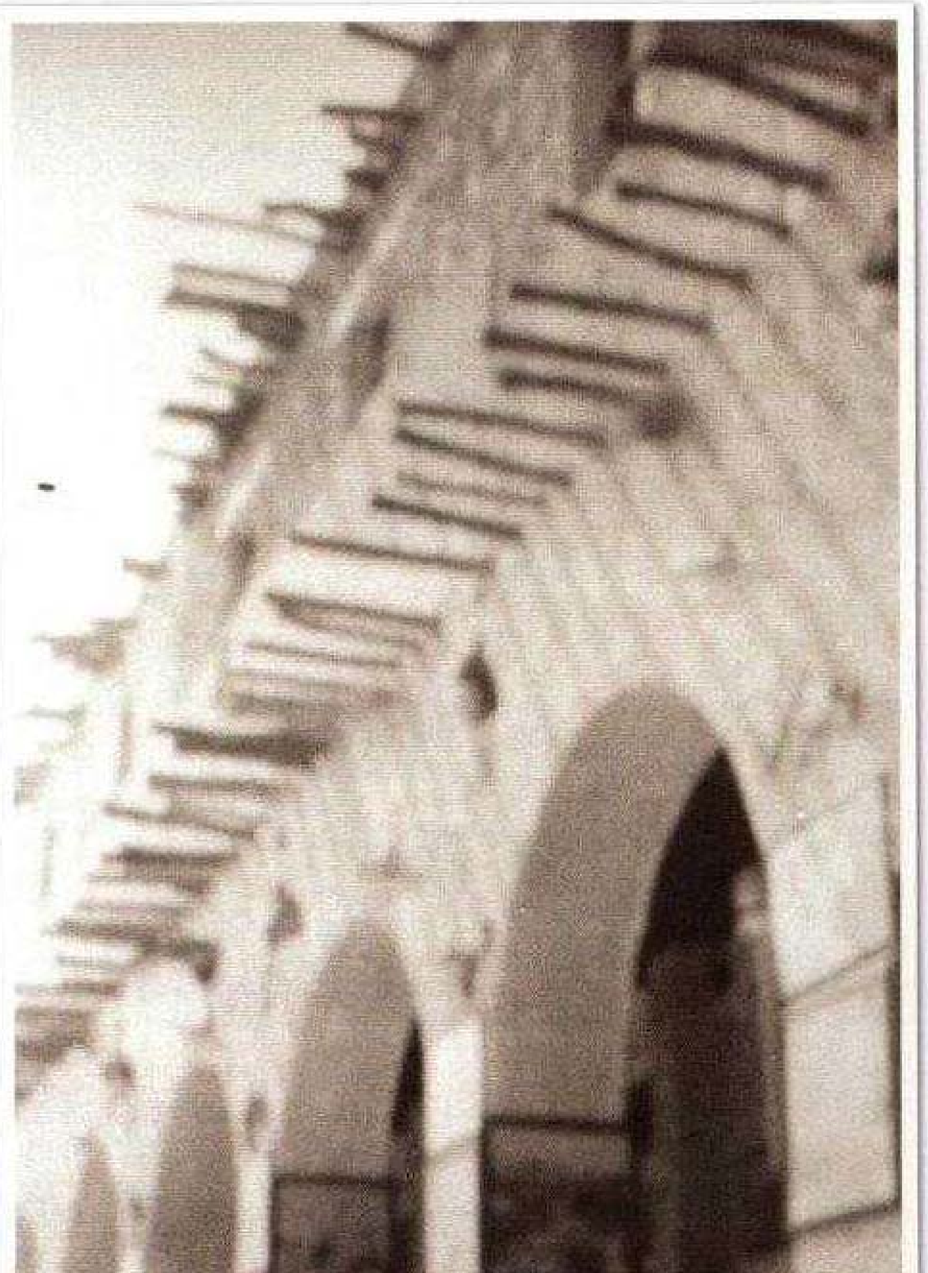
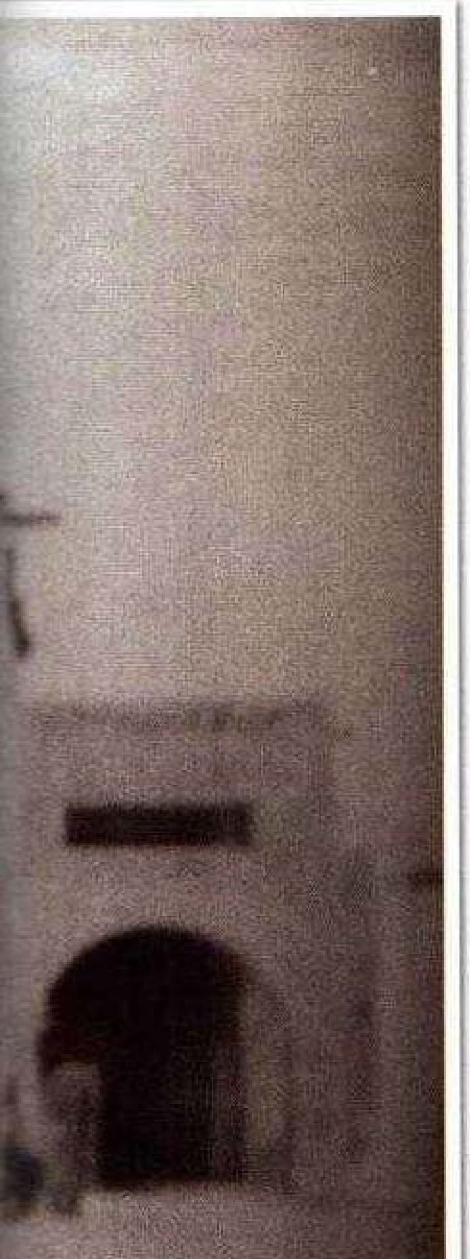
الحديث عن سوق واقف له أشجان وذكريات تعود بالمرء الى أيام الصبا ، مع اني من جيل الستينات لكني عاصرت الأجيال السابقة من خلال مرافقتي الدائمة لجدي "رحمه الله" الى السوق للتبضع ومقابله أصحابه في القهوة الشعبيه، كنت أستمتع كثيراً بالأحاديث والمناقشات التي تدور بينهم ومازالت رائحة التبغ ونكهة الشاي الاحمر مترسخة في ذاكرتي حتى رنه ملعقة الشاي فى "الإستكانة" كوب الشاي لها وقع خاص على أذني.





كنت احرص ان اصحى فى الصباح الباكر حتى لا تفوتني مرافقة جدي لسوق السمك الذي يعتبر من الاماكن التى احبها كثيرا وذلك لحركة الناس في البيع والشراء ولمشاهدة الانواع المعروضة من الاسماك والاحياء الاخرى كالسلاحف البحرية، وطيور النورس وبقرة البحر، حيث كانت تعرض للبيع ويقبل عليها الناس، وكان يحرص جدي على شراء القبقب وام الربيان كمكافئة لي ، لانها كانت ومازالت من الآكلات البحرية التى اعشقها.

اما سوق الخضار ،فكان في المنطقة المجاورة لسوق السمك ومن الجهة الامامية لمصرف قطر المركزي الحالي، وكانت تعرض فيه أنواع محددة من الفواكه والخضروات التي لا تقارن بالتنوع الذي نراه فى أيامنا

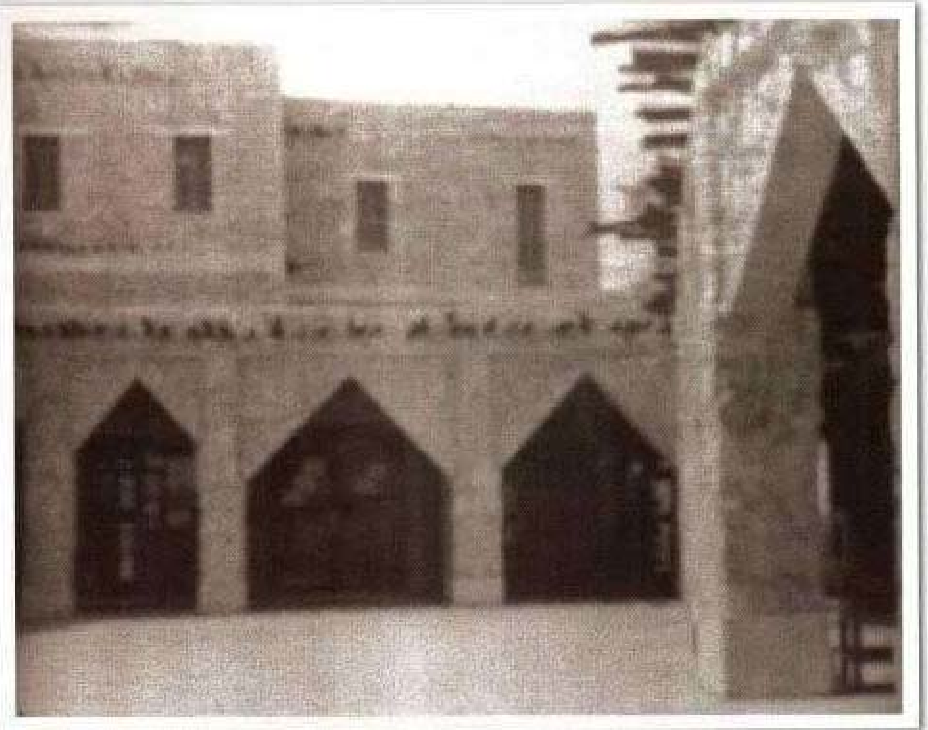



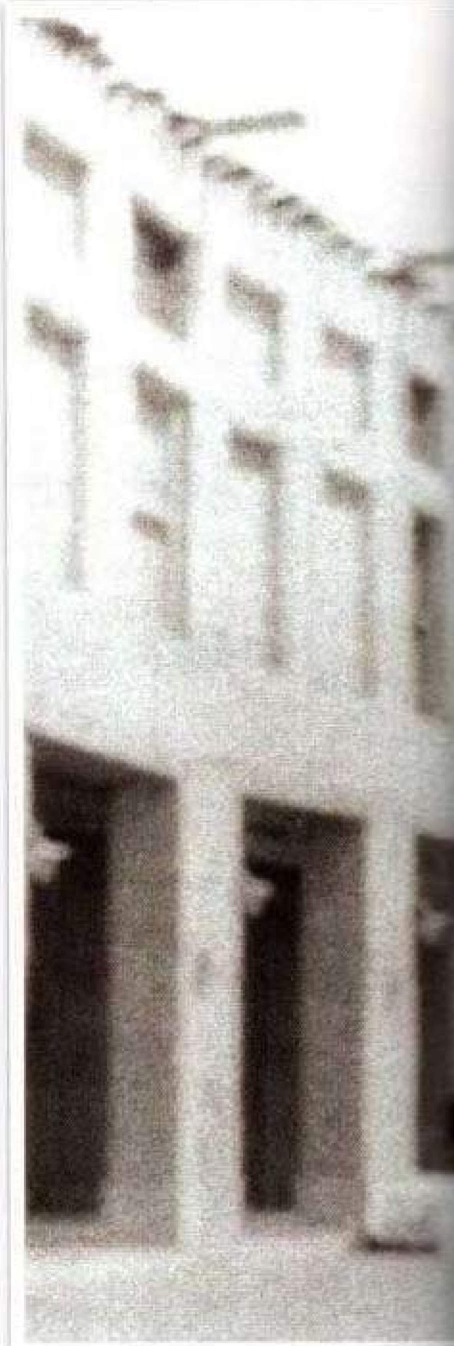
هذه في مراكز التسوق الغذائية. ولكن كان للفاكهة طعم مختلف ولذيذ، ربما بسبب ندرتها او لخلوها من الكيماويات ؟ المهم انه كانت لها نكهة وطعم لا يقاوم.

واذا تطرقنا الى السوق الداخلي وسوق واقف، وهما موضوع حديثنا لهذا العدد فنجد انهما يعرضان عدة أنواع من البضائع ومستلزماتها سواء الصيفية اوالشتوية وذلك بتغيرها على حسب الموسم، كما تشمل المعروضات انواع كثيرة من المعلبات والعصائر المركزة والفواكة المجففه بالاضافة الى البهارات والأواني المنزلية والملابس الشخصية.

كان لهذا السوق روح ونكهة خاصة تحمل في طياتها عبق التاريخ وتنم عن دعائم بناها التاجر القطري والمقيم لاعطاء هذا المركز التجاري هذا الطابع الفريد، وفي هذه الايام يلبس سوق واقف حلته الجديدة المنبثقة من روح السوق القديم وبطريقة تواكب الحداثة والتطور في العمارة التقليدية التي تتماشى مع النهضة الحضارية التي تعيشها دولة قطر.

من هذا المنطلق عملت على محاكات مخيلة الجيل الذي عاصر تلك الفترة التي كانت تزخر بالعديد من المعطيات التي تختلف عن عالمنا اليوم . فلجأت الى التصوير بالطريقة البدائية جداً والتي كانت تستخدم في القرن الثامن عشر والتي تعتمد على تكوين اساسيات الكاميرا من الغرفة المظلمة، العدسة والفيلم، وقمت







بتجميع تلك المواد علي ذلك الاساس في علبه معدنية، التي تشكل الغرفة المظلمة في الكاميرا واستعضت عن العدسة بعمل فتحة صغيرة جداً بحجم رأس الإبرة وهي كفيلة بنقل الصورة من الواقع الى الفيلم المستخدم وهذه تعد من الكاميرات البدائية التي التقطت بها اوائل الصور الفوتوغرافية وغيرت مجرى التاريخ في عدة مجالات، هذه الطريقة في التصوير تعطي نتائج تحمل العديد من التأثيرات التي تعبر عن القدم والأصاله.

لم يكن التصوير بتلك الكاميرا البدائية بسهولة تصنيعها بل كان الأمر يتطلب الكثير من الجهد والصبر للحصول على نتائج جيدة خاصة ان السوق القديم يحوى العديد من الزوايا والممرات والساحات التي كلما تبحر فيها انتجت أعمال فنية مميزة ، ولذلك يظل هناك امكانية عمل المزيد بل كلما تتردد أكثر على السوق تصبح نوع من التألفيه التي تجذبك الي تفاصيل أو مكونات السوق التي لا يراها الإنسان العادي في زياراتة الاعتيادية للسوق .

للحصول على تلك الصور تعمدت استخدام افلام ذات حاسية عاليه لتظيف نوع من الحبيبات على الصورة ولتعطى هالات سوداء حول الموضوع ،وكذلك اتبعت طريقة بدائية فى تحميض تلك الافلام الأسود والأبيض حتى توصلنا الى تلك النتائج ، والحكم لكم أعزائي القراء على الأعمال المعروضة.

كولاج

نكبتي بيتي
وللميناءِ أسلافي
وعنواني مطارُ
ودمي.. أهل وجارُ!

•••••

يريدون أن يعرفوني بصورةِ غيري
وأن يكشفوني بما ليس سرّي
إذن، خيرهم كلّه، خيرهم كلّه
بعضُ شرّي
وأوكلُ لله أمري!

•••••

كم سلامٍ تصدفُ الأنفسُ عنهُ
يوم تبدو حربُها أفضلَ منهُ!

•••••

مَنْ هؤلاءِ الناسُ من حولي
وماذا يحملونْ
فيهم؟
بماذا يحلمونْ
من هُم. وماذا يعرفونْ
عنهم وعنّي. ياتُرى ماذا؟
وماذا يجهلونْ
مَنْ هُم إذا عَقلَ الحراكُ
ومَنْ إذا جُنّ السُكونْ؟

•••••

لم أبصرْ روزا لوكسمبورغ
في عيد جميع القدّيسينْ
لم أبصر وجه سبارتاكوس، وصلاح
الدينْ
لم أبصر شهداءَ فيتنام وبوخنفالد
ولا شهداءَ فلسطينْ
في عيد جميع القديسينْ
لم أسمعْ صوتاً مألوفاً
لم أبصرْ وجهاً معروفاً
في عيد جميع القدّيسينْ
لم أبصرْ وجهي في وجه
معذرة.. لم أعرف وجهي
في عيد جميع القدّيسين!

•••••

يا جَوداً فاخرَ الناسَ ومَنْ
بخلاءِ الأرض من جودك أحسنْ!
موهوبون كبارٌ وعظامٌ
لكن.. يحترفون السرقة
من يأخذ ثأر الورقة؟!

•••••

جاكارتا ،جاكسون. جاميكا. مايكل
ماغنا كارتا. ماغنوم
كارتييه. كاراتيه. كوم
كوملاسيوم. كالسيوم
مالكم إكس.
إكسترا أورديناري. هواي؟
بيكوز
غود. باي!

•••••

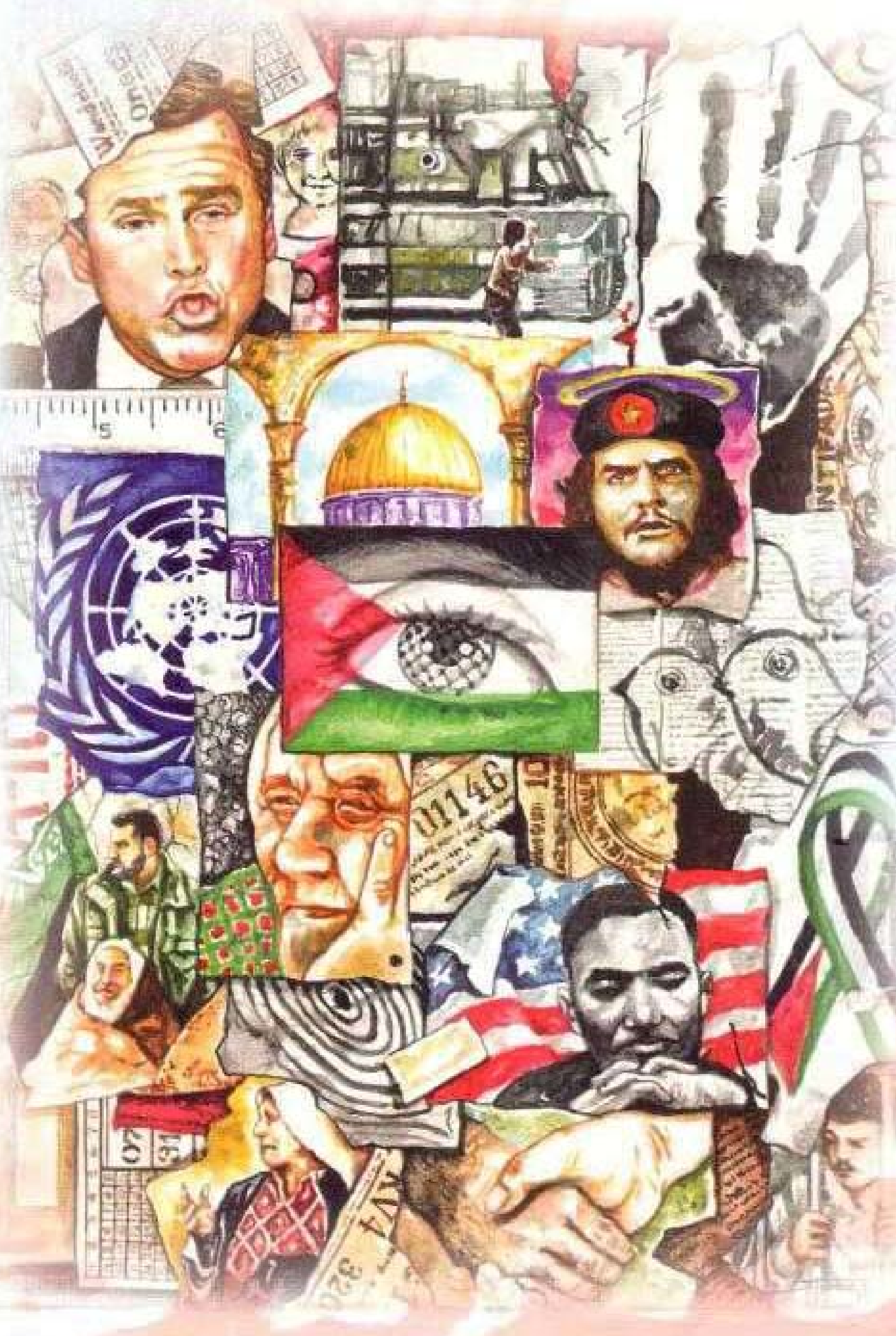
أذكر لأنسى ما نسيت وأذكرُ
يا من له عمري يطولُ ويقصرُ
حاولت رفعكَ من حضيض كوارثي
وأراكَ تحت كوارثي تتغورُ
وطني؟ أأنتَ أعدّ لي جمرتي
وأترك رمادي في ترابك يزهرُ!

•••••

يصلّي.. ويقتلُ. ثم يصلّي ويسرقُ. ثم
يصلّي



سميح القاسم



ويشهدُ بالزور. ثم يصلي. ويزني
وأحمل عبءَ خطاياه عنهُ
فمن سوف يحملُ عنّي
خطايا عذابي.. وأعباءَ حزني
إلهي أغثني
إلهي.. إلهي.. أغثْني!

●●●●●

إذا طلبوا ملاذاً من المطر
فأنا أريد ملاذي في المطر
وإذا أرادوا مهرباً من النار
فأنا أطلب مهربي في النار
لا أتسوّل خيراً للأرض
أتوسلُ خيراً للأرض
لا أتهيّب عذابات الحبّ
أتوغّلُ في سراديب التجارب
أنصهرُ في تهلكة الحب
وإن ركعوا نجاةً من الموت
فأنا أنهضُ للنجاة بالموت
ولا أقرّ الكرة الأرضية على مدارها
فلأبذلْ جهدي
لتصحيح المسار. وتقويم الجهات!

●●●●●

خطاي تعيب عليّ الطريق
أعودُ.
يعيبُ عليّ الطريقُ خُطايَ
أعود ببدئي إلى منتهايَ
ومن منتهايَ أعودُ لبدئي
وأمشي إلى أيّ شيءٍ على أيّ شئ

وفي أي شيء
وأمشي لآخر نيل بأول ضوء
سواي يعيب سواي
وأمشي..
طريقي طريقي
ولا خطوا خطاي!

•••••

أمم تموت وقتها، فتفوت
ويفت منها فائت.. فتموت
يا أمة أمية أمت بها
أم الظلام.. وعمها الطاغوت
خوفي عليك من الحياة يتيمة
موجوءة أكهي بك الكهنوت
ولدى الجحيم معابد وبيوت
ومن المنايا الأمنيات قصية
والدانيات القهر والجبروت
ملك بلا شعب، وعرش حسرة
والصولجان صدى.. فما الملكوت؟!

•••••

من خطايا جنون البقر
أنه اختار برسيمة
عازفاً عن جمال الصور
في البساتين مائجة بجموح الزهر
ومصير البخور
وجميع صنوف العطور
ضاع في.. إنفولنزا الطيور
هكذا إنفلونزا الطيور
وجنون البشر
وخطايا البشر
هكذا..

•••••

أموت بدور المهرج دون حفيد
إذن تعلمون لماذا أغار من الوغد
عراب مافيا الخليقة في أوجها والحضيض
وقد تعلمون لماذا أغار من الوبش والشهم
دون كورليوني!
وهاأنذا.. من جديد
أموت بدور المهرج.. دون حفيد
إذن، تعلمون لماذا..

•••••

لآخر مره
أقول «لآخر مرة»!



•••••

ظلام وروحي على الغمر
من يشعل النور في غرفتي
لتبصر روحي صراط الخلاص
إلى جنتي؟

•••••

إذا قلت ما ينبغي أن أقول
واوصدت بالصمت والصمغ
ما ينبغي أن يقال
أبرز شنقي
بربطة عنقي!

•••••

ظل أعلامهم مطر
وصهيل الخيول
وعد صحرائنا بالسيول
من هنا عبروا
بشر بأغانيهم الوالهه
إنهم بشر
مثلنا.. بشر
من هنا عبروا
سلالاتهم عبرت
نحن من بعدها.. أثر..

•••••

كثير من التبغ يعني قليلاً من الوقت
دخن ببطء إذا شئت موتاً سريعاً
ودخن كثيراً إذا شئت موتاً كثيراً
ومت في سجائرك الباهره
إذا شئت موتاً وثيراً
هنا الكنت (كنغ سايز) هنا المارلبورو
هنا البارلمنت الجيتان وروثمنز
لتنفث متعتك الساحره
ضباباً (عبر الضباب وفلتره الذهبي)
تعيد إلى ربها روحك الطاهره
تفضل.. تدخن.. تفضل
ودخن.. لترحل
شهيد سجائرك الفاخره
ونعشك سوف يغطى
بأوراق أفضل تبغ
وأحلى الرجال وأحلى النساء
يسيرون خلف جنازتك النادره
تفضل، ودخن، تفضل
ودخن.. لترحل
غود باي ماي فرندغور باي!

•••••

لأن القصيدة تفاحة البيت
أدخل بيتاً فبيتاً، وأقضم حزني
بنضج يليق بسري
ويقضمني بيت شعر
لأن القيدة خيري وشري
وبيتي وعمري

•••••

المواليد في ذلك البرج هم إخوتي
نشأتهم رياحي على طبعها
كبروا بين أحضانها
في شرايينهم غضب عاقل
إنهم إخوتي الهائمون على وجه ثوراتهم
لانفجاراتهم
في صميم العذاب طقوس ولا يدعون
سوى حزنهم ولداً، لا يقيمون إلا لناري إعتبارا
إنهم إخوتي في نخاع الصحارى
وأنا نافخ البوق في نومهم قارع الطبل في
موتهم
وأنا صوتهم في الجهات التي رفضت أن يموتوا
إنتحارا
والمواليد في ذلك البرج هم شجري (سيقول
الثمارا)
ذات فصل، وهم منزلي،
قوضته البراكين ركناً فركناً.. ولم
تبق منه الأعاصير إلا جدارا..
والمواليد في ذلك البرج.. هم إخوتي في جميع

اللغات"
إخوتي .. للحياة!!

•••••

خرائطهم.. وكتابٌ عن الشرقِ من شركاتِ
السياحة
بعضُ الطعام المعلّب والخمرِ
كيس على الظهرِ
قبعة كاميرا. يطبقون عليَّ يجوبون ما كان لي
من بلادي. وما ظل لو ظل لي من بلادي
وهم يتقنون جميع اللغات. هنا بابل. بابل
لهدير اللغات.. وأصمتُ برجاً على شاطئ
البحر
برجاً حجارته من جبال الجليل. وعيناه نافذتان

على لا انتهاء الصحارى
وظلي وراء الشموسِ توارى
توارى..توارى..توارى..

•••••

تسكب اللدُّ دمعتها البارده
جثة هامده
تنحني بانكسار
عاش في ظلها ذات يوم مطارْ
ثم طارْ
من شبابيكها الخامده
في ليالي الحصار..

•••••

قلقٌ.. والا.. من يحار ويقلقُ
وهما: شريدٌ لاجئٌ.. ومطوقُ
شعبٌ جراح الأرض بعض جراحه
وملاذهُ وطن يعوم ويغرقُ
وتجوب الروح نجماً مرهقاً
ليجب عنك الليل فجر مرهقُ
لا بأس.. أهلك لم تزل أصلابُهم
للنار حارسه.. ونسلك خندقُ
فانهض على الأطلال عرقاً نابضاً
بالنور.. واصدعْ من دم يتدفقُ!

•••••

وحين يقول الطبيب: «أُصبتَ بداءٍ عضالٍ»
سأحزن لا شك
لكنني لن أطيل السؤالْ
عن الداء و الأدوية
سأرحل في قاربٍ حالم لا يزالْ
على شاطئ القلبِ.. والأغنية!

•••••

ما بين المافيا والتانغو
ما بين السمبا والفاتيكان
أدمنت السحر ومارستُ الوردَ على مهلي
ما بين برودواي وبورصة وول ستريت
وأفلام الكاوبوي وهوليوود
عاشرت رفاق السوء طويلاً. لكن
لم يلمسْ سوءٌ ظلي
ما بين الحلم الكوني ومنطاد تسبلين
في سقف الكرة الأرضية
يا تشارلي تشابلنْ
رافقت الأخيار الأبرار طويلاً،
واحترفوا قتلي
قل لي
هل تنمو من موتك وردتك الشوكية
هل ترجع بالبقعة السحرية
بالبنطال الفضفاضِ وبالشمسيةْ
كي تمسح بحذائك وجه البشرية
قل لي
يا تشارلي



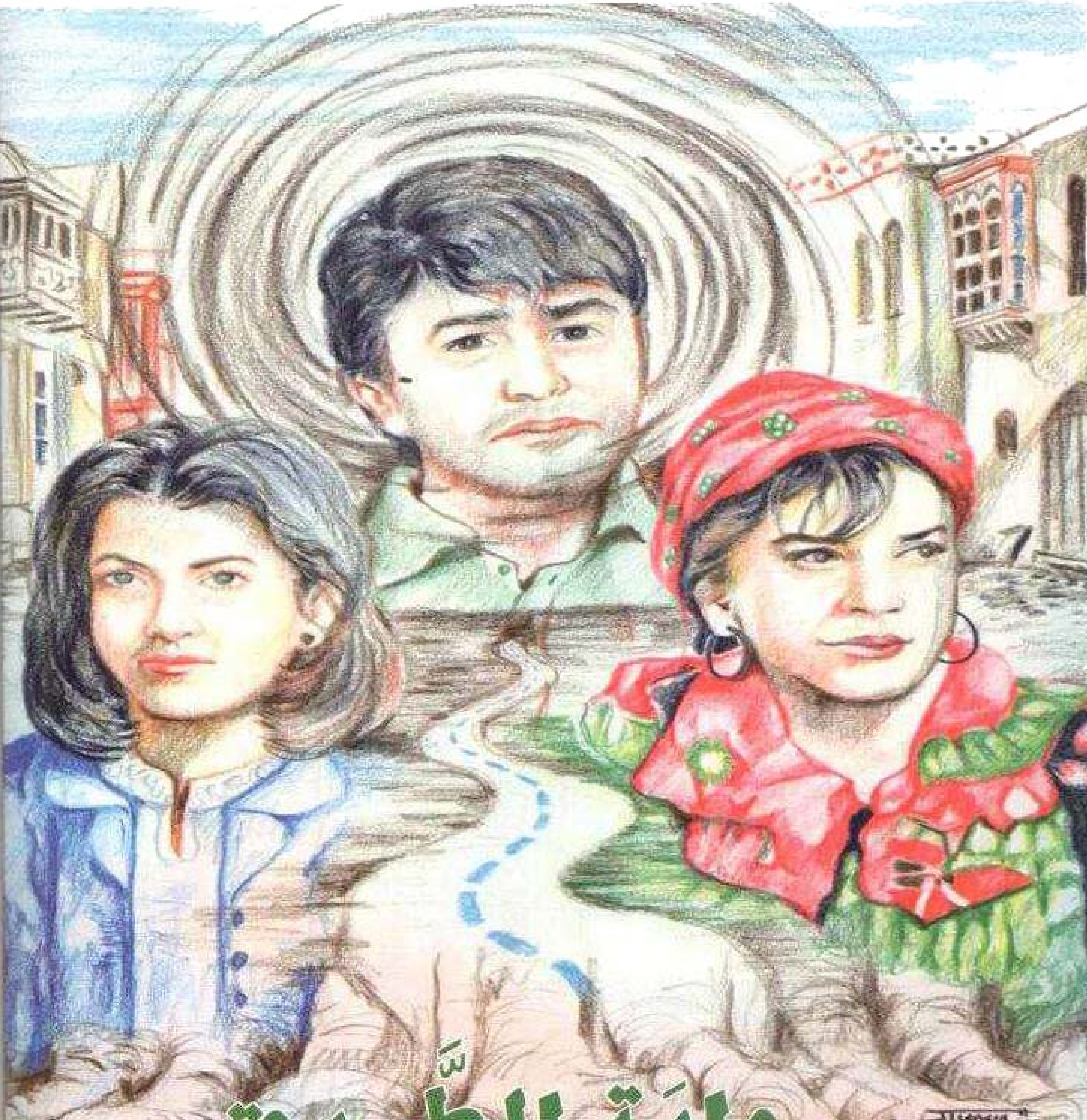
قل لي..

•••••

راحتي
كيفما شئت.. مبسوطةٌ للسماءْ
وعلى راحتي ما أشارْ
أقبلي
من أقاصي جهاتِ الفضاءْ
أقبلي. أقبلي
واقبلي
نعمةَ الحبِّ والحبَّ من راحتي
ولتحن ساعتي
يا عصافيرُ لا ظلَّ لي
غير ما ظلَّ لي
من صدى آيتي
وسدى رايتي
أقبلي.أقبلي
واقبلي
واهبطي
والقطي
حسرتي شارتي
يا عصافيرُ.. فلتكتمل غابتي
وليكن لغدي ما يشاءْ
هيذي الآن مبسوطةٌ للمدى راحتي
أقبلي.. واقبلي
ولتكن.. راحتي
بعد طول العناءْ..

•••••

أودُّ.. كمْ أودُّ لو أموتْ
بصحة جيدة.. لا وجع الأسنانْ
يخلع ضرس العقل من راسي.ولا
يطبخُني السكرُ بالكولليسترول الحلوِ
في طنجرة الدهون والأعصابِ والريقانْ
أريدُ.كم أريد أن أموتْ
بصحةٍ جيدةٍ
يحضني الحريرُ والمخملُ في التابوتْ
أريد أن أموتْ
لكنني أخاف بردَ الليلِ والوحدة في الأكفانْ
لا.لاأريدُ الآن أن أموتْ
لا.. لا أريدُ الآن..

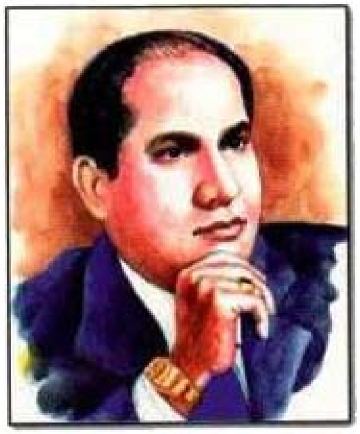


روايَةِ الطَّرِيق

وتراجيديَا الصِرَاع بين الإنسَان والقدَر

«والآن أين الحقيقة، وأين هو الوهم؟ أمك التي لا تزال نبراتها تتردد في أذنيك قد ماتت، وأبوك الميت يبعث في الحياة. وأنت المفلس المطارد بماض ملوث بالدعارة والجريمة تتطلع بمعجزة إلى الكرامة والحرية والسلام».

• نجيب محفوظ - الطريق



د. طه وادي

حقيقة.. وإشكالية

يصعب على من يحاول ان يتكلم في قضية من قضايا السرد العربي المعاصر الا يكون نتاج نجيب محفوظ (1911) نقطة البدء ومعزوفة الافتتاح، لأنه لم يكد يغادر زاوية صغيرة أو كبيرة إلا أنتج فيها وأبدع، فهو مؤلف الثلاثية التي يزيد حجمها عن ألف صفحة، وكاتب «القصة القصيرة جداً» التي لا تتجاوز عدة سطور في «أحلام فترة النقاهة» كما أنه مارس لعبة الكتابة السردية عبر معظم الأشكال الحكائية والاتجاهات الأدبية. ومعظم قضايا التجديد السردي - على مستوى الرؤية والتشكيل - خرجت من عباءته الرحبة. من هنا كان الإصرار على أن تكون رواية «الطريق» أولى المحطات النقدية في دراستنا. ليس لأنه نص روائي متقن الصياغة محكم البنية فحسب، وإنما إنسانية عامة تعكس الصراع الأزلي بين الجبر والاختيار، وهل الإنسان مسير أم مخير فيما يقوم به من أعمال؟! وتلك (قضية) وقف عندها أصحاب العقائد والفلسفات والفنون منذ بدء الحياة إلى يوم الناس هذا.

ثمة إشكالية نطرحها - عند الحديث عن هذه الرواية - وهي: ما علاقة النص الروائي بـ (النسق) الثقافي الذي يعبر عنه، حتى نكتشف دلالات المسكوت عنه داخل النص..؟!

المبنى الحكائي

ظهرت هذه الرواية (القصيرة) في مرحلة تطور الكاتب نطلق عليها مصطلح «الواقعية الفلسفية»، قدم فيها أعمالاً سردية تطرح رؤى عميقة في مجال العقيدة وأسرار الحياة ومصير البشر. وهي: أولاد حارتنا (1959) - اللص والكلاب (1961) - السمان والخريف (1962) - الطريق (1964) - الشحاذ (1965) - ثرثرة فوق النيل (1966) - ميرا مار (1967) (1). وهذه الراويات السبع تمثل (مرحلة) في تطور تاريخه الأدبي باعتراف محفوظ نفسه في حديث مع رجاء النقاش (1969). جاء فيه:

«إن فن الرواية أصبح وسيلة غير صالحة للتعبير عن العصر، لأن الرواية التي كنت أكتبها حتى الثلاثية هي الرواية بمعناها التقليدي. وهذا النوع من الرواية لا يستقيم أمره الا في مجتمع مستقر واضح الملامح - لا في مجتمع يتعرض للتغيير في كل لحظة. فإذا كانت الرواية التقليدية تقوم على وصف المجتمع، فإن المجتمع وتطوراته تقودنا إلى ما يمكن أن نسميه بـ «الأدب الفكري»، حيث لايكون البطل هو الشخص المحدد، وإنما البطل هنا هو الشخص العام، الذي هو (الإنسان) في قضاياه الكلية والرئيسية. وهذا الإنسان العام لايصلح للرواية التي تقوم على الوصف والسرد، وإنما يصلح للقصة التي تقوم على التفكير والحوار، وهي ما أسميه «بالقصة الحوارية» (2). وذلك يعني أن محفوظ كان على وعي يقظ بأنه يقوم وبتعديل أساليبه في الكتابة السردية إيذاناً بمرحلة جديدة في أدبه وفي مسيرة الواقع الاجتماعي الثقافي الذي يعيش فيه. وذلك يمضي بنا من أجل أن نوضح إطار الحكاية التي تشكلها هذه الرواية القصيرة (novelette). حتى



نكتشف ما وراءها من دلالات خفية، استثارت مخيلة المبدع ودفعته للكتابة عن الإنسان في قضاياه الكلية، وليس عن شخصية (فرد) مأزوم ـ كما هي الحال في معظم الروايات التقليدية المعروفة.

يتشكل المبنى الحكائي لرواية «الطريق» حول بطل ـ انسان: صابر سيد الرحيمي، وهو شاب مرفه في الثلاثين من عمره، قضى معظم حياته بين الكأس والمرأة والبلطجة، حيث يعش في شارع النبي دانيال بالاسكندرية. (هناك دلالات رمزية متنوعة لأسماء الشخصيات والأماكن في الرواية). وتبدأ مسيرة السرد بوفاة الأم: بسيمة عمران، وهي بغي محترفة، كسبت الكثير، لكنها فقدت كل ما تملك بعد أن دخلت السجن نتيجة وشاية من أحد عشاقها السابقين ولم يتبق لها سوى بيت النبي دانيال الذي يعيش فيه وحيدها المدلل. وعند الوفاة تطلب من صابر ضرورة البحث عن الأب ـ الأصل والأمل. كما أنه المخرج الوحيد له من ورطته الاقتصادية وأزمته الوجودية، حتى يضمن لنفسه حياة مريحة بعد وفاة الأم.



بعد هذا أصبحت مشكلته الحقيقية متمثلة في العثور عليه بعد أن مات الحيّ.. (الأم)، واستيقظ الميت.. (الأب). وهنا يناجي نفسه مردداً هذا المونولوج:

«والآن هي الحقيقة وأين الوهم؟ أمك التي لا تزال نبراتها تتردد في أذنك قد ماتت، وأبوك الميت يبعث في الحياة، وأنت المفلس المطارد بماضي ملوث بالدعارة والجريمة تتطلع بمعجزة إلى الكرامة والحرية والسلام» (3)

بعد هذه الحيرة النفسية والأزمة الروحية ترك الاسكندرية ورحل إلى القاهرة لتبدأ رحلته مع الصراع والقلق. وأقام في فندق «القاهرة»، وعاش غريباً في الفندق مثلما هو غريب في الحياة وأقام في غرفة رقمها (13) بما يحمل الرقم من تشاؤم وآلام. أول صوت سمعه في العاصمة كان صادراً من شحّاذ كفيف، يتغنى دوماً بمدح الرسول مردداً:

طه زينة مديـحي   صاحب الوجه المليح
اليهودي والمسيحي   أسلموا على يديه (4)

وصوت هذا الشحاذ الكفيف يظهر لصابر ـ في الرواية ـ كلما تعرض لأزمة من الأزمات التي عصفت بحياته، أي أن صوت هذا المجذوب كان رمزاً صوفياً يحذره من المضيّ قدماً في ارتكاب الآثام.

في العاصمة ـ مثل ما هو في الحياة ـ تعرض صابر للتعاسة والسعادة.. للشر والخير في آن واحد، حيث تعرف على امرأتين: الأولى (كريمة): زوجة صاحب الفندق الغني العجوز خليل أبو النجا. والتي تمثل طريق الخطيئة والشر». (5)

هكذا انتقل صابر من المكان الأليف (الاسكندرية) بما يحمل من سعادة وطيب حياة الى المكان الغريب المزدحم الذي تاه.. وهو (القاهرة) التي سوف تغرقه في أزمات عنيفة صنعتها رغباته الآثمة.

كان الفندق يعد (رمزاً) للدنيا، حيث «يتجاور الناس في الغرف والموائد والاستراحة، ويندر أن يعرف أحد منهم الآخر».

المرأة الثانية.. إلهام: إذا كانت كريمة تزوجت مرتين، فإن إلهام فتاة عذراء ـ بكل ما تدل عليه العذرية من معان ـ وهي رشيقة نحيلة، لفت انتباهه في وجهها تناقض محبوب جمع بين سمرة البشرة وزرقة العينين، وتكوين الرأس والوجه غاية في الأناقة والبداعة، انبعث إليه منه شعور بالجذب والطمأنينة. (6) وهي موظفة في جريدة.

أبو الهول التي كان فيها إعلانات عن الأب المجهول. والتناقض حادٌ بين النموذجين حتى على مستوى الأسماء فإلهام غسم يُوحي بالسمو والطهر والعفاف، بينما اسم كريمة يدل على العطاء السخيّ كما تعد شخصية إلهام امتداداً لشخصية الأب ـ المثال المفتقد والأمل البعيد، أما كريمة فهي امتداد لشخصية الأم ـ الآثمة. لذلك تذكره بفتاة الأنفوشي وبالإسكندرية: وهذه (المفارقة) الدلالية بين النموذجين ذات إيحاء رمزي قوي- يتواءم مع الرؤية الفلسفية التي تعكسها الرواية.

بعد الصراع بين العشق الليلي مع كريمة والحب المثالي مع إلهام يجد صابر نفسه مهدد بالإفلاس والضياع وفقد الأمل في الحصول على الأب، الذي أمست حكايته «أسطورة سخيفة، لا يركن إليها بحال»، وكلما تباعد عن إلهام ـ رمز الطهر والخير ـ أحس أنه مشدود بحبال قوية نحو كريمة ـ مورد العشق ومصدر الثروة المأمولة ورمز اللذة والشر وقرر هو وهي قتل الزوج العجوز الغني. وكانت أداة القتل «رجل كرسي ولادة» فكأن أداة الميلاد والحياة يمكن أن تكون هي نفسها وسيلة القتل والموت..!

صابر ـ كما تصوره الرواية ـ الشخصية متمردة شريرة، وعندما كان يواجه الخطر يظهر له صوت الشحاذ الضرير محذراً دون جدوى. وهذا يتواءم مع شخصية صابر الذي



«عرف اسم الله، ولكنه لم يشغل باله قط. ولم تشده إلى الدين علاقة تذكر، ولا شهد النبي دانيال ممارسة عادة دينية واحدة، فهو يعيش في عصر ما قبل الدين». (7)

بعد أن ارتكب جريمة القتل.. هرب من إلهام.. ولم يستمع لصوت المجذوب، قبضت عليه الشرطة ودخل السجن انتظاراً للحكم عليه بالإعدام.

هكذا ضاعت الحرية والكرامة والسلام وإلهام وكريمة ولم يبق إلا حبل المشنقة - الذي سار إليه بقدميه. وهنا بدت له الحياة والانسان لغزاً.. وربما «أكثر من لغز» (8).

وهذه النهاية المفتوحة تشكل (خاتمة تراجيدية) لرواية فلسفية.

استراتيجية التفسير

تقوم استراتيجيتنا في التحليل والتفسير على ضوء مبادئ «النقد الثقافي» الذي يعد بمثابة مظلة (Umbrella) تستوعب تحت إهابها الفضفاض مناهج نقدية عدة، بعضها أدبي وأيدولوجي وإجتماعي ونفسي ..وغيرها من المعارف التي تشكل مسيرة مجتمع من المجتمعات، وهي ما نطلق عليه «النسق الثقافي»، وحتى يمكن تسير الصعب وجمع المتفرق من مبادئ النقد الثقافي المتعددة سوف نتوقف عند عنصرين هامين يمكن ان يفسر أهم الدلالات الكامنة خلف نص رواية «الطريق» هما: سيموطيقا الرمز.. وجماليات النسق.

سيموطيقا الرمز

لا تكمن قيمة أي نص قصصي في أنه يسرد حكاية طريفة، أو يروي مواقف انسانية عجيبة، وإنما تبدو أهميته في عمق الدلالة التي تطرحها الحكاية، فقصة بلا مغزى خبز بغير ملح، هنا تبرز (قيمة الرمز) الذي يبدو مستتراً خلف الحكاية، حيث تتحول القصة من موضوع عادي إلى قضية غنسانية، تشبه متون الأساطير والملاحم.. وكل ما هو فني خالد في هذا الوجود.

«الطريق» رواية مؤطرة، تخلو من الثرثرة السردية التي تعني بتفاصيل ثانوية قد تبدو زائدة عن الحاجة كما أن لغتها موجزة مكثفة مثل رموز علم الجبر الرياضي فالنص كتب بوعي شديد حتى يتجه بشكل مركز نحو الهدف الفلسفي المقصود وربما كان محمود الربيعي ..في كتابه «قراءة الرواية» أول من أشار إلى التشابه بين صابر نجيب محفوظ



وأديب سوفكليس فقد خرج أديب يبحث عن حقيقة نسبه.

ومنذ خروجه بدا وكأنه مدفوع بيد خفية إلى أعمال قررت مصيره،ودفعته في النهاية إلى طريق مغلق حطمه تحطيماً كاملاً .كذلك قام صابر الرحيمي برحلة تهدف إلى تحقيق غاية قريبة من الغاية التي إستهدفتها رحلة أوديب وهي البحث عن أبيه. وباعدت الظروف التي إعترضت طريقه بينه وبين هدفه الأصلي، حتى انتهى إلى السجن ، ينتظر تنفيذ الحكم عليه بالإعدام. (9)

«الطريق» إذاً رواية رمزية في المقام الأول، تنكمي- في رأينا - إلى مرحلة «واقعية فلسفية» فالشخصيات - خاصة الرئيسي منها - (رموز) لمعاني فكرية أبعد من كيانها الفردي. ولعل أصعب ما في تشكيل الرمز - أدبياً - هو العنصر الرامز ينبغي أن دلالتين متوازنتين في آن واحد: الأولى.. دلالة قريبة مباشرة، والثانية.. بعيدة غير مباشرة فالرمز نوع من التعبير (الكنائي) لا يستقيم فيه المعنى البعيد - الرمزي إلا إذا صح المعنى القريب المباشر. ويمكن أن نفسر أهم رموز الرواية على النحو التالي:

المرموز (المدلول) الرمز (الدال)

الطريق

صابر

سيد الرحيمي

كريمة

إلهام

الشحاذ الأعمى

الفندق البحث عن المصير

الإنسان الحائر

الأصل والمصير

العشق الجسدي (الشر)

الحب الطاهر (الخير)

اليقين القدري

الدنيا التي تجمع المتناقضات

الطريق... «أمثولة».. «قصة مثل».. أو أسطورة سردية يبسط الكاتب فيها أزمة الإنسان وصراعه الازلي بين طريق الخير وطرويق الشر. ولا يدري وهو يخوض الصراع هل هو مسيّر أم مخيّر؟!وبين الجبر والاختيار يمضي المرء قدماً في طريق اللذة والشهوة مبتعداً عن طريق محفوف بالصعاب والمكاره. عندئذ ينتصر القدر القوي على الانسان الضعيف الذي لم يصبر.. ولم يقدر على أن يمضي في طريق الخير، الذي يحتاج إلى إرادة قوية لا يقدر عليها إلا أولو العزم من البشر.

جماليات النسق

عند تفسير الخطاب الأدبي - من منظور النقد الثقافي - ينبغي أن نوضح الأنساق المضمرة التي يقدمها الأديب بإعتبار عرّافاً يستشعر أهم المبادئ والأفكار التي تدور في الواقع الاجتماعي: مادياً ومعنوياً، حتى تكشف ما وراء النص من أنظمة مختلفة تشكل ثقافة المجتمع لحظة إبداع النص أي أن النقد الثقافي يتصدى بالتحليل النقد لكل ما يمثل ثقافة المجتمع.

والتساؤل الآن يدور حول (الهدف) الذي دفع هذا الكاتب الواقعي إلى أن يطرح قضية ميتافيزيقية، تتصل بعقيدة الانسان وموقفه الحياتي بين الجبر والاختيار. ثمة رأيان يمكن أن يفسّرا هذا التساؤل: الأول: إن محفوظ بعد أن أصدر الثلاثية (1957-1956) توقف عن كتابة أعمال سردية واقعية، لأنه توهم- إلى فترة- أن القضايا التي كان ينبغي أن يكتب عنها قد حُلت بعد قيام حركة 1952 من هنا ترك - مختاراً - تصوير الحياة الواقعية المعاشة، ليكتب عن بعض القضايا

الأيديولوجية الكبرى التي تؤرق حياة الانسان في كل زمان ومكان، وعلى هذا فقد رجع الكاتب الى مجال تخصصه الأكاديمي وهو الفلسفة، وبدأ يقدم أعمالاً سردية تعكس بعض الأزمات العقائدية والفكرية التي عانى منها الكاتب والمجتمع قبيل نكسة 1967. فهل هذا الاغتراب عن الواقع إلى ما وراء الواقع كان استشرافاً لهزيمة متوقعة لا يزال الشعب العربي كله يعاني منها، حيث تركت بصمات سوداء في حياة البشر لا تزال بعض رواسبها موجودة حتى اليوم؟! ما نريد تأكيده أن محفوظ يئس من الحاضر القاسي فعاد إلى مجال تخصصه الفلسفي وقدم أعمالاً خالدة تمزج بين خيال الأديب وفكر الفيلسوف.

الأمر الآخر: الذي قد يتواصل - بشكل أو بآخر - مع الأول.. هو أن الكاتب بدأ يدرك أن الديمقراطية.. والاشتراكية.. والمساواة وغير ذلك من المبادئ السياسية والاجتماعية التي ناضل من أجلها لم يتحقق منها سوى شعارات براقة. ولم يعد ثمة أمل يرتجى خاصة بعد فشل الوحدة مع سوريا (1961) وسفر الجيش المصري إلى اليمن (1963) ويبدو أن الكاتب خشي أن يعلن موقفه المضاد.. خاصة أن الحبس والاعتقال كانا ينتظران كل من يرفع صوت المعارضة. ومن المعلوم أنه تمت حركة اعتقالات واسعة سنة 1965، شملت أنصار اليمين وأصحاب اليسار معاً. ولم يتم الافراج عنهم إلا بعد النكسة.

كل هذه الازمات السياسية.. وغيرها دفعت الكاتب إلى أن يبتعد عن الواقع إلى ما فوق الواقع، وقدم تلك الأعمال التي تعبر عن قدر من الرفض والمخالفة - لكن ليس للعقائد أو الأفكار التقدمية، وإنما هي - في حقيقتها - رفض لأمور بعينها في الواقع المعيش، لأن محفوظ يرى مثل كثير من الكتاب العظام - أن مشكلات البشر على الأرض وليست في السماء، وأن من يناضل من أجل الحرية عليه أن يحارب الطغاة وليس الأنبياء.

ومحمد إسلام الذي ترجم الرواية للجامعة الأمريكية بعنوان «البحث» (The Search) يرى مثلنا أن «أهمية الرواية تكمن في طبيعتها الرمزية، وتعدد تفسيراتها المحتملة: فهل صابر يبحث عن جذوره أو معتقداته الدينية، أو تقاليده الوطنية، أو هويته السياسية. ويمكن التمادي في كل تفسير من تلك التفسيرات على حده، ولكل التفسيرات معاً أيضاً. وإذا ما يعطي الرواية قيمتها الملحوظة». (10)

ننتهي إلى أن محفوظ كتب رواياته الفكرية حنيناً إلى تخصصه في مجال الفلسفة.. أو هروباً من واقع سياسي قاس لا يقدر على مواجهته ولا يستطيع أن نرجح رأياً على آخر، لأن الأمور الثقافية قضايا (معقدة) لا يكفي سبب واحد لظهورها. يكفي الكاتب نبلاً أنه أدرك صعوبة التعامل مع الواقع في هذه المرحلة فحاول أن يترجم همومه الفكرية بأسلوب رمزي رفيع فصابر- في الرواية - ليس صابر الرحيمي فحسب.. وإنما هو أيضاً صابر (المصري)، الذي ظلمه أقرب الناس إليه : الأم والعشيقة ودخل السجن ينتظر حبل المشنقة..» وقد ضاعت الحرية والكرامة والسلام وإلهام وكريمة. (11) فاستسلم لقدره دون أن يعرف «إن كانت كريمة صادقة أم كاذبة، ولا إن كان الرحيمي موجوداً أم لا ؟ «ليس ثمة سبب واحد شكل مأساة صابر، بالمثل ليست هناك أزمة واحدة لفساد المجتمع حينذاك. أزمة صابر-إذن- أزمة النسق الثقافي الذي عاش في ظله، فضاع صابر.. وانهزم المجتمع. تلك هي المأساة التي أحسها الكاتب.. على المستوى الاجتماعي والأيدولوجي. وكانت النتيجة أن ضل صابر والنسق - الذي عاش فيه - الطريق. والحرية والكرامة والسلام، ومن ثم حدثت النكسة على المستوى الفردي.. والجماعي..!!

• هوامش الدراسة

(1) طه وادي: صورة المرأة في الرواية المعاصرة، ط دار المعارف، القاهرة، الثالثة، 1964، ص 222.
(2) رجاء النقاش: لقاء مع نجيب محفوظ، مجلة المصور- العدد/300 في 8 نوفمبر 1968.
(3) نجيب محفوظ: الطريق، ط مكتبة مصر، الأولى، 1964، ص 18.
(4) الطريق، ص 26.
(5) المصدر السابق، ص 35.
(6) المصدر السابق، ص 39.
(7) المصدر السابق، ص 47.
(8) المصدر السابق، ص 141.
(9) محمود الربيعي: قراءة الرواية، دار المعارف، 1974، ص 55.
(10) Naguib Mahfouz: The Search. Translated by Mohamed Islam __ Edited by Magdi Wahba- The American University In Cairo -1687.
(11) رواية الطريق، ص 181.

